وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

الأسلوب والأدب والقيمة



يوسف سامي اليوسف

٥
دراسات أدبية

الأسلوب والأدب والقيمة

تصميم الغلاف

خالد يزبك

يوسف سامي اليوسف

الأسلوب والأدب والقيمة

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١١م

الأسلوب والأدب والقيمة / يوسف سامي اليوسف . - دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١١م . - ٢٢٤ ص ؛ ٢٤ سم.

(دراسات أدبية؛ ٥)

١ - ٨١٤ ي و س م ٢ - العنوان ٣ - اليوسف

٤ - السلسلة

مكتبة الأسد

دراسات أدبيــة

«٥»

تمهيد

هذه عشر مقالات تخيّرتها مما نشرت في الصحف الأدبية خلال الآونة الأخيرة. وما انتقيتها وحشدتها في هذا الكتاب إلاّ خوفاً عليها من الضياع أو الاندثار مع ما يضيع أو يندثر من منجزات بفعل القوة التخريبية للزمن، وهو الذي لا يعمر إلا بقدر ما يدمر. ومما يسوغ جمعها في كتاب واحد أنها كلها تصب باتجاه غاية واحدة، خلاصتها أن تجيء بمثابة أسانيد للفعل النقدي، بل حتى لنظرية في النقد الأدبي قد تصلح للالتحام بالمنهج، وذلك لشدة اهتمامها بالمعيار.

ولن يفوتني التنويه بأن هذا الكتاب يشبه كتاباً آخر سبق أن نشرته هنا في دمشق منذ سنتين أو ثلاث، وعنوانه "الشعر والحساسية" فقد جمعت فيه مجموعة من المقالات المكرسة للنقد الأدبي، اخترتها وثبتها في كتاب واحد خوفاً عليها من الزوال هي الأخرى. وفي ظني أن هذين الكتابين متواصلين أو متجانسين ، بل هما، على الحقيقة كتاب واحد بعينه.

ولعل مما هو ناصع أنّ منهجي في هذه المقالات يعبأ كثيراً بالقيمة، أو بقيمة النص الأدبي المنقود. وهو يؤسس القيمة على جودة التعبير عن صدق الألم البشري الذي يعرضه النص، بالدرجة الأولى، أو عن مكابدة الشر، ولاسيما الظلم والاغتراب والعزلة التي لا شفاء منها، والتي يعانيها المرء حتى حين يكون بين الناس. إنّ أي صنف من

أصناف الكرب والمعاناة هو قيمة جلى في الأدب، وذلك لأن الحياة نفسها مأهولة بجميع أصناف الكرب والمعاناة والقلق والتوتر المنهك للنفس. ولهذا، فإنّ منهجي يضع الوجد والوجدان والضمير والحنين والأشواق على رأس المقولات التي ينبغي أن يعنى بها النقد الأدبي والأدب الحي في آن.

ومع اهتمامه الشديد بالألم والشر والاستلاب والتخلع وانشطار الذات، فإنه لا يغفل الحب والجمال والفرح والحرية بوصفها بعضاً من نخبة القيم الكبرى في الحياة الإنسانية. ولا يخفى أنّ الغاية من الاعتناء بالجمال هي الالتقاء بالأغيد الأملد، أو التناسم مع الوسيم حيثما لاقاه المرء، كما لا يخفى أن كبار العشاق يتمتعون بقدرة نادرة على إنتاج الأدب العظيم. والغزليون العذريون، وكذلك دانتي وبترارك ورونسار، أمثلة ممتازة على صحة هذا المذهب. ومما هو محسوم أنّ الجمال غاية قائمة بذاتها، وذلك لأنه لا يصلح للعمل ولا للإنتاج بتاتاً. وهذه أهمية لايتمتع بها الخبز الذي هو وسيلة إلى غاية تتجاوزه أو تتخطاه. ومن دون هذا التناسم مع الوسيم، أو مع كل وسامة وحلاوة، مهما يك نوعها، لا يبقى سوى الرماد يملأ الشرايين ويحيل الحياة إلى سأم وخواء.

وهذا يعني السعي من أجل الحد الأدنى من التوازن، أو ترسيخ الفرح بوصفه المكافئ الأول للألم، أو من حيث هو تلك القوة التي تملأ الكفة الثانية من كفتي الميزان، بل قل هذا هو الثاني الذي يثني الأول أو يشكمه. فليس بالصدفة أن الواحد له ثان يثنيه أو يردعه ويحبسه داخل حدوده، ويمنعه من التحكم بالواقع، أو من أن يكون الوجود له وحده. وهذه هي المثنوية، أو المانوية التي أحسبها نتاجاً للثقافة البابلية العميقة والأصيلة، والتي لولاها لما كان العالم الراهن على ماهو عليه الآن.

ولكن هذا المنهج، بسبب الأهمية التي يوليها للألم، قد يوحي للمرء بأن المأساة (التراجيديا) المبنية على مبدأ من شأنه أن يجعل السقوط، أو الكارث، حتمية لا محيد عنها، ولكنها الحتمية التي تقضي بهزيمة الهيف أمام الجلف (هزيمة أوديب أمام طبع الأشياء القاسي). إنّ المأساة هي الأكثر استطاعة بين جميع الأجناس الأدبية على تخريج الماهية، أو الهوية الداخلية للإنسان والوجود في آن معاً .كما قد يوحي بأن ثقافة تعجز عن إنتاج الأدب المأسوي لهي ثقافة من الدرجة الثانية بالضرورة، إن لم تكن ثقافة منحطة إلى هذا الحد أو ذاك. فلا مرية في أنّ أدب اللحاء أكثر انتشاراً من أدب اللباب الذي تنتسب إليه جميع المآسي، سواء أكانت مسرحية أم روائية.

وقد يجوز الظن بأن وظيفة التعبير عما يندرج في الحياة من فصيلة الفاجع هي أسمى وظائف الشطر الممتاز من كل أدب حي. ولكنّ في ميسور المرء أن يضيف ما فحواه أن واحدة من أرقى وظائف ذلك الشطر الحي قد تتلخص في جعل الإنسان ساخطاً على هذا العالم الطافح بالشرور والآلام، ولا سيما الظلم والعدوان والابتزاز، وخاصة في زمن الصناعة هذا، وهو الذي أحال الناس إلى مسوخ أو كائنات من أشباه البشر. وهذا السخط هو أعظم أثر وجداني يمكن للأدب أن يخلقه في النفوس، ولا سيما تلك المطهمة الباذخة. وما من جنس أدبي يسعه أن يرسخ هذه العداوة بين النفس والعالم كما يفعل الأدب المأسوي حصراً.

ولئن تحريت تراث أكابر الكتّاب في العالم بأسره، وطوال الأزمان، ولئن محصته بإمعان وتؤدة، وجدته قائماً على هذا المبدأ حصراً، أعني مبدأ إنتاج السخط على هذه الدنيا التي لم تقبل الانصياع للإصلاح في أي يوم من الأيام، اللهم إلا ما كان جزئياً أو مبتسراً. أجل،

هذا هو المتنبي والمعري ودستويفسكي وشكسبير ودكنـز ولورنس، وسواهم من كتّاب الدرجة الممتازة. ومن لم ينبثق تراثه من هذا المبدأ إياه، أو لم يتخلص من بلادة البقر وطمأنينية الأرانب، فلا يزيد عن كونه كاتباً متوسط القيمة أو متوسط القامة، سيان. ويبدو أن ثمة صلة صرفية، أو صلة رحم، بين هاتين المقولتين.

ويتضمن هذا المذهب ما فحواه أنّ القلق هو أُسّ الأهمية أو أُسّ القيمة، وذلك لأنّه من سلالة الصدق، أو من شيعة الهم، ومن أتباع نحلته الصارمة. كما تندرج في هذا المذهب فكرة مؤداها أن الشخصيات القلقة، من أمثال الحلاج والمعري وسقراط، هي التي تحوز أعلى القامات بين الناس جميعاً. وعندي أنّ الرضى لا يملك البتة أن يكون مبدعاً أو خلاقاً في أي زمن من الأزمان، بل لعله لا يزيد عن كونه صنفاً من أصناف الاستسلام والقعود، بل الركود والتعفن في الساكنات.

ولكنني أود، قبل اختتام هذه العجالة التمهيدية، أن أؤكد على أن منهجي لا يزعم بأنه قد حل مجمل المعضلات التي يفرزها النقد الأدبي، كما أنه لا ينبذ سواه من المناهج، اللهم إلا ما كان منها فاتراً موهوناً. فهو يعترف بأنها جميعاً لها الحق كاملاً في الوجود، فضلاً عن الحق في المغايرة والاختلاف. فلا ريب في أنّ من طبائع الكائنات أن تتساكن الأضداد داخل البنية الواحدة. ولهذا، قد يجوز الزعم بأنّ المرء لايعيش أي يوم إلاّ بمقدار ما يموته بالضبط. فالأشياء مبنية "على سر الازدواج"، أو على امتزاج النقائض في سبيكة واحدة. وربما جاز الذهاب إلى أن النص الأدبي لا يكون عظيماً إلا بمقدار ما تتصارع الأضداد في جوفه المحتدم العارم المنداح. وهذا هو شكسبير الذي أراه أكثر مثنوية من ماني نفسه.

وأخيراً، أرجوا ان تصادف هذه المقالات استحساناً وقبولاً في الأوساط الأدبية، فأنا لا أملك أن أكتب خيراً منها في هذا الطور الشائخ من أطوار عمري الطويل.

مخيم اليرموك

نوّار - ٢٠١١

الشعر ومزاياه العالية

ابتداء، لا بد لي من الإشارة إلى أن الشعر ليست له أية معايير مطلقة أو صالحة لإصدار حكم القيمة الناضج في جميع الأماكن والأزمان. فمما يحتاج إلى تنبيه أن النقد الأدبي ليس علماً ولا يسعه البتة أن يصير علماً في أي يوم من الأيام، بل إنّ مما هو صادق في ذهني أنّ تحويل النقد الأدبي إلى علم من شأنه أن يدمره أو يرمده ويحيله إلى جهد بغير طائل. ولا افتئات على الحقيقة إذ ما زعمت بأن حكم القيمة هو أمر ذوقي بالدرجة الأولى، ولكن الذوق نفسه متحرك متبدل، وذلك لأنه يتوقف كثيرا على مدى نمو الشخصية الناقدة أو على التجربة والتربية والشوط الذي اجتازه المرء في حقل المعرفة والثقافة والخبرة أو سعة الاطلاع وتراكم الدراية والدربة. وهذا يعني أن المعيار ليس نسبيا وحسب بل هو يعتمد إلى حد بعيد على فطنة الناقد وسلامة طبعه. والأهم من ذلك كله عرام حساسيته واحتدامها، لأن الحساسية هي كل شيء في الآداب والفنون سواء من جهة إنتاجها أو من جهة نقدها.

ومن الواجب أن يؤكد النقد على أن للشعر مستويات كثيرة، فلا يجوز حصره في مستويين اثنين لا ثالث لهما: صنف جيد وآخر رديء. ولقد أفلح بعض النقاد العرب التراثيين حين صنفوا الشعراء في طبقات عديدة، وذلك لأن بعض الشعر متميز وبعضه رديء، وبين هذين

الحدين ثمة درجتان أخريان، وهما الجيدة والمتوسطة. فالطبقات ينبغي أن تكون أربعا على الأقل، ولا ضير إذا ما جعلها المرء سبعا، كما فعل ابن سلاّم الجمحي في "طبقات الشعراء". وقد يجوز لي أن أزعم بأن تصنيف الشعر في طبقات هو آية حاسمة على جدية النقد في تلك العصور التراثية الناجية من انحطاط الشعور. فالنقد في تلك الأيام شديد الاهتمام بأن لا يتمكن الوضيع من احتلال مكانة الرفيع.

وعلى أيّة حال ، فإنّ في الميسور أن يقدم المرء حدا أوليا للشعر العظيم، وذلك بالذهاب إلى أنه القول الذي يملك أن يبلغ إلى نواة الذات أي أن يصل إلى عمق السامع وصميم روحه، لأنه ينبجس من عمق الشاعر حصراً. وههنا يملك الفطين أن يستوعب مغزى كلمة "البلاغة" التي قال بها الأسلاف. إنّ البلاغة هي البلوغ إلى مركز السريرة أو مركز الذات. فإما أن يجيء الشعر الممتاز أو المزود بالمزايا العالية من الصميم وإما أن لا يجي بتاتا. وما لم يتمكن من هذا المجيء وهذا البلوغ معاً، فإنّه لن يزيد عن كونه لغوا سوف تلغيه الأيام. (واللغو، لغة، هو ما يذعن للالغاء الحتمي، فلا يخفى أن ثمة صلة صرفية أو اشتقاقية تربط بين "لغا" و"لغى"). فالسمة الأولى للصنف المتميز بين جميع أصناف الشعر هي أن ذلك الصنف يجعلك تخبر سمواً باذخاً ورفعة سامقة.

ولأن الشعر الممتاز يبلغ إلى صميم الوجدان فإنّ من شأنه أن يوجه المرء صوب ماهيته وفحواه أو أن يحيله على روحه أو على كنهه بالضبط. ثم إن هذا التوجيه يستتلي إيقاظ النفس على جوهرها، وكذلك إيقاظ الإنسان على إنسانيته أو على هويته المثالية النبيلة الطيبة، أي يخلق في داخلك شعوراً سامياً بأنك كائن روحي سام يصعد باتجاه

الأعالي ويأخذ معه بقية الكائنات فيخلصها من دونيتها واتضاعها السقيم. وعندي أن هذه هي الغاية الكبرى للآداب والفنون كلها.

ومما يلوح لي أنّ النص الأدبي النفيس يندرج فيه عنصر جميل يهواه الفؤاد ويتشربه وتمتزج به النفس دون تلكؤ أو تريث، وذلك لأنه من جنسها أو من ماهيتها بالضبط. إنه عنصر يجذب ويخلب بسبب ما فيه من عذوبة ولطف وقدرة على الاستهواء. وهو يجذب لأنه يخلب فور الالتقاء به على صفحات النص. ومن دون هذا العنصر الجاذب والمتين الصلة بالهوى والهواية (والهوى هو الحياة على الأصالة)، فإن النص الأدبي لا يعود سوى صحن من رماد، ليس إلا. ولعل الواجب الأبرز بين جميع واجبات النقد أن يكون التنقيب عن هذا العنصر الشريف، أو حتى عن العناصر الشريفة المبثوثة في كل نص أدبي له أَخذةٌ وفتون. وهذا يعني أنّ الهوى هو الصانع الأول للمزية في جميع المنجزات الفنية والأدبية.

ولهذا كله فإن القصيدة العظيمة قد توحي للمرء بأنها فعل افتداء لعالم ساقط على نحو ديمومي لا رجعة عن سقوطه بتاتا. وربما أقنعك هذا المذهب بأن غاية القصيدة، ولا سيما القصيدة الممتازة، هي جعل النفس زاكية طيبة بما يندرج في لغتها من سمو أو علو. ففي سواء شرط خارجي يتفسخ ويتزنخ دون توقف يأتي السمو الشعري ليكون بديلا عن إصرار العالم الساقط على رفض الصعود إلى مستوى عال من شأنه أن يحيل الحياة إلى لحظة دافئة هانئة .

وربما استطاع هذا المذهب أن يحدد الغاية النهائية للشعر الممتاز بأنه يأخذ بيد الإنسان صوب كماله الخاص، وذلك بتأثيره على بنيته الداخلية ابتغاء تخليصها من نقصها أو من خشونتها ودمامتها لتصير إلى

حال من الدماثة والعذوبة والشعور الرهيف. بيد أن القصيدة لن تأخذك إلى كمالك إلا إذا كانت هي نفسها مزودة بفحوى الكمال، أي إلا إذا خرجت من نفس أصلية كاملة، فلا يصنع الكمال إلا الكامل وحده. وهي لن تكون كذلك ما لم تندرج فيها تلك القدرة الكافية على خلق الشعور بالسمو في سريره المتلقي. وههنا يتبدى الأساس الاخلاقي للفن واضحا تمام الوضوح.

وبسبب هذا السمو والقدرة على إنجاز الكمال يجوز للمرء أن يزعم بأن الشعر المتميز كثيرا ما يتبدى وكأنه ينتسب إلى حاضر أبدي لا يريم، أو كأنه قد جاء من مملكة الديمومة العصية على قوة التصرم والزوال. وبذلك فإنه يشبه عالم الأساطير المنسوج من الاستسرار، فضلا عن العذوبة، وذلك لأنه كثيراً ما يمزج مبدأ الثمالة بمبدأ الدلالة. ففي الأسطورة معنى ممتزج بالنشوة امتزاج اليخضور بنسيج النبات. ولهذا يشعر المرء بأن القصيدة العظيمة يندرج فيها شيء من جوهر الحلم وسلطة الموسيقى والرعش الصوفي المتجه صوب الذوبان في غموض الكون، أو صوب الالتقاء بالسر الراخم في أقصى النائيات.

ولكن المرء لا يملك أن يقدم برهاناً منطقياً ذا سمة علمية صارمة على أن شطراً كبيراً من تراث المعري أو من تراث ورد زورث هو شعر قادر على أن يخلق في المتلقي شعوراً بالسمو أو بالكمال، أو بأنّه يفتدي عالما ساقطاً على نحو سرمدي لا رجعة عنه بتاتاً. يقينا إن نظرية الأدب لا تملك أن تكون منطقية بأي حال من الأحوال لأنها تتعامل مع الذات حصراً . ومن خصائص الذات أنّها تند عن كل دراسة موضوعية أو منطقية. بل هي لا يتم استيعاؤها بواسطة أية قوة إدراكية سوى الزكانة أو الحدس. ولهذا لا بد لعصرنا من التسليم بأن النقد

التراثي قد أفلح كثيرا حين أناط بالذائقة مهمة التعرف على المزايا العالية التي تنسج عظمة القصيدة أو تحقق جودة نسيجها. وهذا يعني أن الشعر المتميز هو حساسية تصلح للتذوق والمتعة الكفيلة بانتاج شعور سام لا تعرف له الذات مثيلا إلا بواسطة الشعر وحده.

ولكن المحتويات الجوهرية القادرة على إنشاء القصيدة العظيمة لا تعنو للحد والاحصاء .ومع ذلك فإن ثمة عدداً من الرعوش هي الأكثر قدرة على إنجاز كل ما هو شعر متميز. وأخص بالذكر رعشة الموت ثم الاغتراب، الذي هو آفة الإنسان الحساس في كل زمان ومكان، وكذلك الفقدان الذي يؤسس الوجدان، والفراق أو المسافة التي يتعذر اجتيازها، والحب أو التناسم مع الوسيم، وهو ما وصفه ابن عربي بأنه "أعظم الوصلة" بإطلاق. وبداهة فإن كل شيء يتوقف على كثافة الجرعة الوجدانية التي يبثها الشاعر في نسيج القصيدة أو في لغتها الحية.

ولعل مما هو ناصع أن محتويات الذات، التي هي ينبوع الفنون والآداب كلها، لا تتناهى بتاتا، وكل واحد من محتوياتها يصلح لانتاج القصيدة العظيمة، شريطة أن يكون حضوره أصليا أو ناجيا من كل تزوير. فالقلق الذي يوتر شخصية المعري السامية، وكذلك شخصية الشاعر الإيطالي ليوباردي الشديد الشبه بأبى العلاء من حيث أن الرجلين ينتميان إلى مذهب اليأس الشامل، هو عنصر ذاتي ما هويٌّ كثيراً ما يدشن قصائد عظيمة وذات قيمة جلى. وربما استطاع الشاعر أن يدمج عنصرين ذاتيين أو أكثر في قصيدة واحدة، فتصير شديدة الجودة والقدرة على الاجتذاب. ومثال ذلك تلك اللامية الرائعة التي كتبها المتنبي بمناسبة سقوط مدينة حلب في أيدي الروم سنة ٩٦٢م، فمزج فيها الغزل والولاء للمثل الأعلى مجسدا بحلب وبأميرها سيف

الدولة. ولسوف أعرض لهذه القصيدة الجليلة بشيء من التفصيل في النصف الثاني من هذا المقال الراهن.

وربما جاز لي أن أزعم بأنّ الشطر العظيم من التراث الشعري الذي تركه المعري لا يؤسسه شيء قبل الولاء للكرامة الإنسانية، التي هي حقيقة الحقائق في نظره. وحتى حين يكون تنديديا فإنه ينبثق من مبدأ السمو، أو من رفضه لهذه الدنيا الساقطة لأنها تفتقر إلى الكرامة والعلو. يقول:

خسست، يا أمنا الدنيا، فأف لنا

بنو الخسيسة أوباش أخساء

يقينا إن الشاعر لا يبتغي الشتم البتة، سواء في هذا الموضع أو في سواه، وإنما هو يهدف إلى تأكيد الكرامة المستلبة الغائبة. إنه الفقدان الذي يؤسس الوجدان، بل يؤججه ويحيله إلى حرارة عارمة. ولعل مبدأ ماثيو ارنلد القائل بأن الشعر نقد الحياة أن ينطبق على تراث المعري قبل تراث أي شاعر آخر من شعراء اللغة العربية.

أما الشطر العظيم من شعر امرئ القيس فسر المزية فيه يتأسس أولا على تصوير جوهر الحركة التي هي الاسم الآخر للحياة، ثم على خبرته الغنية في مضمار صياغة الأشكال، حتى لكأنه نحات ينحت الفحوى في تمثال أو لوحة نادرة. ولقد استطاع أن يبلغ إلى قلب الأسطورة حين رسم في معلقته امرأة من معطيات الطبيعة ومفرداتها أو عناصرها، وكذلك حين جعل حصانه يشبه سورة من سورات القوى المادية أو الطبيعية. أما الطوفان الذي صوره في نهاية المعلقة إياها، فهو أشبه بحادث اسطوري منه بواقعة أرضية. إنّ ميله إلى أسطرة

الأشياء ثم إلى الالتقاء بالحيوية الراخمة في المعطيات الخارجية، وكذلك اتقانه لصياغة التشابيه الفنية الرائعة، كأن يجعل حصانه قيدا للوحوش، أو يجعل جبلا يشبه فلكة مغزل، ثم بكارة اللغة العربية في زمنه أو حصراً في شعره - إنّ جميع هذه السمات أو المزايا الأربع العالية هي التي جعلت الأقدمين ينظرون إلى امرئ القيس بوصفه أمير الشعراء الأولين أجمعين.

وأما أبو تمام الذي أنجز استقلاباً جديداً في أسلوب الشعر العربي، لعله أن يكون الاستقلاب الثاني بعد الاستقلاب الذي أرساه الشعراء العذريون في أواخر القرن الأول الهجري وبداية القرن الثاني، أبو تمام الذي ورث جهود ذي الرمة وبشار وأبي نواس ومسلم بن الوليد، قد اعتمد الصورة مبدأ في صياغة القصيدة، ولكن فاته أن الشعر العربي قائم على الانفعال أو على الوجدان، وليس على الخيال، مع أنّ خياله ليس بالنازح إلى النائيات. ثم إنّه في الغالب الأعم أشبه بالنقاش منه بالشاعر المطل من مطل شاهق. ولقد أدرك التراثيون ولا سيما ابن رشيق في "العمدة" أن الكلفة والتعمل باديان في شعر أبي تمام. فلقد ظن ذلك الشاعر أن الشعر زخرفة، وفاته أنّ الشعر هو العمق الذي لا يقل عن كونه الجوهر نفسه. وبإيجاز لقد فاته أنّ الخيال وحده لا يصنع شعراً عظيماً. فما لم تنحصر وظيفة الخيال في تخريج الوجدان أو تصويره على نحو أصلي فإنّه لن يكون سوى تسلية وحسب.

ومما لا يخفى أنّ بين الشعر والشعور صلة فقهية. وهذا يعني أنّ الشعر هو الشعور بالدرجة الأولى، وليس الخيال ولا الشكل ولا التصوير ولا الإيحاء ولا الإيماء. وما ذاك إلا لأنّ الشعور هو المقولة الكلية في حياة الإنسان. فالخمر والعطر والطعام والحب والذهب

والقصص، وما إلى ذلك من أمور، ليست سوى مشاعر في نهاية المطاف. وكل ما لا يستطيع أن يصير شعوراً هو شأن لا قيمة له، أو لا وجود له بتاتاً.

وربما جاز الزعم بأنّ شعراء زمننا الراهن، ولا سيما في السنوات الثلاثين الأخيرة، قد ارتكبوا الغلطة التي ارتكبها أبو تمام. ففي هذه الأيام الماحلة راح عدد كبير من المقلدين للغرب الآخذ بالاتضاع يتلهون بالشعر دون أن تكون لهم أية صلة بالشاعرية أو بالحساسية والذائقة. ففي الحق أن الشاعر اليوم كثيراً ما يهذر ويلغو ويرطن ويعمد إلى تعكير اللغة، وكأنه يحاول أن يوهم الناس بأن هذا العكر هو العمق، مع أن الفرق بين الشيئين أشبه بالفرق بين الزجاج والماس. وليست هذه الحقيقة من فصيلة الصدفة، إذ لا يحضر الشي البتة إلا إذا حضرت شروطه. ومما لن يفوت الألباء أن شروط انتاج الشعر العظيم غائبة في هذا الزمن الأعجف. فإنسان عصرنا يشره كثيرا إلى المال وإلى كل ما يشبع غرائز الجسد. ومن كان هذا دأبه محروم من العظمة بأصنافها كافة. وفضلا عن ذلك فإنّنا في زمن علمي يجنح إلى التفكير المنطقي، ويعادي الاساطير والخرافات، وما إلى ذلك من أمور قد ترفد الحدس والشاعرية. ولا ريب في أنّ هذه الشروط جملة لها قدرة كافية على أن ترمد الأصالة الشاعرية في روح الإنسان.

وفضلا عن ذلك فإنّ شاعر زماننا هو ضحية جنوحه إلى تقليد الغربيين الذين انحطت ثقافتهم بل تخثرت دماؤهم في عروقهم فانحط شعرهم إذ فقد حيويته وحرارته، مما استتلى خسرانه لقدرته على البلوغ إلى الصميم. وهذا يعني أنّ شاعرنا قد عجز عن ابتكار اسلوب شعري جديد وأصيل في آن معاً، فتورط في الشكلية الجافة المعقومة، بحيث

أنتج بنيةً خارجها صقيل وداخلها فارغ تقريباً. وبذلك صح عليه قول الصوفيين: "ما خدم ظاهر إلا على حساب باطن". ولست أرى للشعر الحديث مخرجا من أزمته إلا إذ أنجز الشاعر صنفا من أصناف التوازن بين الشكل والمضمون.

* * *

لعل من حقي الذهاب إلى أنّ التأثير الإيجابي على روح المتلقي هو الهدف النهائي لكل شعر عظيم، بل إنّ درجة العظمة التي تحوزها قصيدة من القصائد إنّما تحددها استطاعة تلك القصيدة على التأثير والجذب والخلب، فالفن جملة لا يسعه أن يوقظ الإنسان على إنسانيته وأن يصقله ليخلصه من خشونته، بل من همجيته وشراسته، كي يختبر سمواً لا مصدر له سوى الفن، إلا إذا أثر في الروح وجرها إلى الانفعال بما يدخره من طاقات لطيفة نبيلة سامية. ولا غلو في الذهاب إلى أنّ النص لا يعظم ولا ينتسب إلى القيمة الجلّى إلا بمقدار ما يؤثر في النفوس، أي إلا بفضل قدرته على البلوغ، وهي قدرة تحددها كثافة الجرعة المدخرة في ذلك النص نفسه.

ولكن ما لا بد من التأكيد على أهميته الخالصة أنّ النص الشعري وغير الشعري لا يؤثر في المتلقي إلا بمقدار ما يمتع الذائقة ويلبي حاجة النفس إلى الالتقاء بمحتوياتها الكبرى. وليس بالصدفة أن تنزع السريرة الذاتية إلى طلب المتعة من القصيدة العالية، فالنفس مبنية على مبدأ اللذة، ولكن الأهم من ذلك أنّها تنطوي على ميل دائم نحو استقلاب بنيتها ابتغاء الاستحالة من مادة أولية أو عشوائية إلى معدن نفيس. وههنا يتبدى وجه الشبه بين الشاعر وبين السيميائي القديم الذي يحاول أن يستقلب المعادن الخسيسة إلى ذهب، لا لشيء إلا لكي يستقلب نفسه

حصراً. ولهذا قد يجوز الجزم بأن ثمة صلة متينة بين الأخلاق وبين الاداب والفنون العظيمة بأسرها. ومما لا يقبل جدالاً أنّ الإنسان لا يصير إنساناً إلّا بالأخلاق حصراً. فالأخلاق السامية هي الماهية البشرية على الأصالة أو على الحقيقة .

ولكي يؤثر الشعر كثيراً، أي لكي يصير عظيما ومتمتعا بالجودة، لا بدله من أن يندرج فيه عنصر وجداني حميم ينبع من سويداء النفس. ولئن غاب هذا العنصر الشريف الذي هو وحده الصانع للمزية، فإن القصيدة لن تؤثر كثيراً في المتلقي، وذلك لأن ما ينبع من القلب هو وحده الذي يبلغ إلى القلب. وهذا العنصر الوجداني هو ما فات شاعر زمننا الراهن، فجعل شعره مجرد إنجاز شكلي يشبه قشوراً بغير لباب. إنّ الفؤاد أو الوجدان أو الشعور هو أهم الحقائق وأسماها على الإطلاق. ولكم أصاب الغزالي حين رأى القلب بوصفه سراً من أسرار الله لايجوز الكشف عنه بتاتاً. ولهذا يجوز القول بأنّ سمات الذات من صدق ودفء ووجد هي بين أعلى المزايا التي تنسج الشعر العظيم. وتحت تأثير هذا المذهب لا بد من التأكيد على أنّ المعيار النقدي ينبغي أن يغرس في تربة النفس بل في أعماقها حصراً.

وحبذا التنبيه على أنّ أجود الشعر وأقدره على التأثير منسوج في الغالب الأعم من لغة فريدة، وذلك لأنه نتاج باذخ لفردٍ فريد، أو لحياة فريدة. ومما هو جائز أن يقال بأنّ الأسلوب العالي هو الحيازة الخاصة لما هو عام، أي التحام هذا الفرد أو ذاك باللغة التي هي مشاع بين الجميع. فلعل من حق الشاعر الكبير الذي لا ينتجه الزمان إلا على ندرة وحسب، أن يقول: أنا اللغة واللغة أنا. وربما جاز الزعم بأنّه يتماهى مع اللغة بحيث يصير إياها وتصير إياه في التحام كيميائي كبير أو عميق.

ولا افتئات على الحقيقة إذا ما ذهب المرء إلى أنّ مساحة روح الشاعر هي مساحة لغته بالضبط، ما دامت ماهيته ومحتوياته لن تعرف دربها إلى الآخرين إلا عبر الكلام .

ولا ضير في الاستطراد قليلا بغية التأكيد على أن اللغة هي كمال الإنسان وأُسه في آن معاً. ولكن الشعر هو كمال اللغة نفسها، أي إنه تمام الكمال وذروته الشاهقة. ولهذا كان الشعر من الممارسات العسيرة، وذلك نظراً لكثافة ماهيته، فلا تقاربه ولا تتعشق به إلا النفوس الكبيرة وحدها.

* * *

ولا يخفى على الألبّاء أنّ ثمة صلة متينة بين فقه الذات وبين استيعاء النقد للشعر الممتاز. وربما أصاب المرء إذا ما زعم بأنّ الناقد مهما يك فطيناً أو خبيراً ومحنكاً فإنّه لن يملك أن يميز القصيدة الباذخة عما سواها إلا ابتداء من فلسفة ذاتية المبادئ يضمرها منهجة ضمراً او يصرح بها جهراً، وما ذاك ألاّ لأن القصيدة تنبع من صميم الذات وتتجه إلى صميم الذات. إن الأدب كله أو الفن بأسره هو دورة تدور من الذات إلى الخارج عبر اللغة أو سواها، ثم تعود إلى الذات من جديد، أو إلى داخل النفس. فلقد أصاب الغزالي حين صرح بأن الحقيقة فقه النفس. وهذا يعني أن المعيار النقدي ينبغي اشتقاقه بفذاذة من محتويات الذات حصراً. بيد أن ما يحتاج إلى تنبيه في هذا الموضع يتخلص في أن فقه الباطن هو شي جد مختلف عن علم النفس الأورو - أمريكي الذي يقصر كثيرا عن الشأو المرجو، أي عن التمييز بين الشعر الجيد والشعر الرديء.

وفي فقه الذات لا بد للفاجع أو الكارث، والمؤلم المحزن، من أن يكون العنصر الأول والأهم بين العناصر التي بني منها الإنسان بناء

ديمومياً مستقرا إلى أجل غير مسمى، أما علم النفس الاوروأمريكي المهذار بنسخته الفرويدية فيضع الشدة على الشبق وأمراض الكبت والعقد النفسية. وحتى كارل غوستاف يونغ القائل بالنماذج العليا لا يملك منهجه أن يفسر عوامل الجودة المنبثة في أية قصيدة، بل هو لا يملك أن يفسر ماهية النفس ومحتواها اللبابي ذي الطبيعة المستتبة.

وبما أن الكارث يأتي أولا، فقد كانت التراجيديا، وهي الفن المتخصص بالفجيعة واللوعة، أرقى جنس أدبي على الإطلاق. وهي من نتاج شخصية جدية لا يملك أن يستوعبها المنطقيون والماديون والواقعيون، لأنها لا تعنو للنظرة العلمية الدقيقة. واستنادا إلى هذا المبدأ جاءت عينية الصمة القشيري واحدة من عيون الشعر الذي أنتجته اللغة العربية طوال تاريخها العريق. وهذا هو مطلع تلك القصيدة اللؤلؤة النفيسة:

قفا ودعا نجداً ومن حل بالحمى   وقلّ لنجـد عنـدنا أن يودعـا

ولكنها تبلغ ذروتها في هذا البيت الطافر من نواة الأشياء:

كأنـا خلقنـا للنـوى وكأنمـا   حرام علـى الأيـام أن نتجمعـا

ولدى التأمل سوف تتبدى العينية في ظاهرها وحده توديعا لبلاد نجد بغية الارتحال إلى بلاد الشام، أما باطنها فهو تفقد ملتاع لغائب حميم مفقود لا يحضر بتاتاً، مما يجعل من السعادة أملا أكثر مما هي حقيقة. فاليانعات نائيات مفارقات أو غائبات يرشقن عليك نظرة ثم يرحلن إلى الأبد. وبذلك لا يعود الإنسان إلاّ حنيناً وحزمة أشواق ومتاقات. وهذه هي المضمرات الجوهرية التي يجب على الناقد أن يستنفرها لكي يستوعب تلك القصيدة الفاتنة الخالدة. بل إن استنفار المضمرات هو برهة ماهوية في عملية النقد الأدبي أو حصراً في محاولة الاستيعاء الذي من شأنه أن يدشن حكم القيمة الناضج.

إنّ العينية بأسلوبها التلقائي العذب والمنساب على نحو حر أو دون عوائق، تشبه شجر الساج المتين والجميل في آن واحد. ففي الحق أن اسلوبها يدمج المتانة والرصانة في ملغمة واحدة. ومما لا يخفى البتة أنها تتأسس على مبدأ الصدق ومبدأ العمق، أعني صدق الوجدان المنفعل بالفصال الذي يضمر الاغتراب. وسر المزية فيها أنها تنطوي على لوعة أو حسرة رصينة لا تخبرها النفس إلا إذا كانت سامية جليلة عالية، وفي برهة نادرة طفرت من قيود المألوف لتبلغ إلى مركز التجربة البشرية كلها. إنها تنبثق من لوعة الفراق أو من رعشة الفصال بحيث يتيسر للمرء أن يراها متينة الصلة بقول ابن عربي: "الحمد لله الذي جعل كأس الفراق أمرّ كأس تذاق". ولا يخفى على الفطين أن أمرّ كأس تذاق هي شيء ينتسب إلى سلالة الفاجع المؤلم الحزين.

* * *

وفي فقه الذات أن الغزل صنف من أصناف السمو بالروح إلى مستوى سامق من شانه أن ينجز رفعة الإنسان وتميزه عما سواه من الكائنات. فما من كائن في الأرض يعرف الغزل إلا الإنسان وحده. ولقد حاول عدد من شعراء الزمن الحديث في بلاد الشام أن ينظموا شعرا غزليا كثيرا من حيث الكمية. ولقد استطاع بعضهم أو عدد قليل منهم أن يحيل اللغة الشعرية إلى موسيقى أو إلى طراء أهيف نادر النظير، بل هو يذكر أحيانا بالموشحات الأندلسية الفاتنة. ولكنه تنقصه المكابدة أو القلق والألم والأضطراب، وكذلك تنقصه الاستطاعة القادرة على انتاج الشعور بالسمو في معظم الأحيان، أي إنه لم يتزود بالصدق والعمق إلاّ لماماً وحسب. وعند الخبير بشؤون الشعر جاء ذلك الغزل في الغالب مناسبا للمراهقين بدلا من الناضجين.

إن الصدق الذي لا يقل عن كونه برهة تركيبية في الطيبة، وهي التي أراها نقاوة الخلاصات كلها، هو الأُسّ الذي ينبع منه كل شيء عظيم وأصيل في الحياة البشرية بأسرها. فالصدق، متعة والنفس مبنية على مبدأ المتعة. ثم إن الفاجعة والطيبة هما الكلمتان الرئيستان في أية لغة من اللغات. وإن لي أن أجزم بأن شاعراً ليس طيبا لا يسعه البتة أن يكون.

ولكن كثيراً ما تبدّى هذا الغزل الحديث المحروم من المزايا العالية في الغالب الأعم من حيث هو زخرفة وتزويق لسطح بلا أعماق أكثر مما هو اهتمام بأي هم من تلك الهموم الكونية التي تؤرق وجدان الإنسان في كل زمان ومكان. فقد جاء تعبيراً ضحلا عن الرعشة الغرامية التي هي عنصر سرمدي في بنية الذات. ولهذا فإنه يختلف اختلافا كبيرا عن الغزل العذري الخالد لأنه مهموم بهم الحظر والتحريم، أو بهم المسافة والفصال، أي بعنصر ذاتي صادق وعميق في آن معاً.

ولا يخفى على الناقد الخبير ببواطن الشعر وأسراره أنّ الكثير من قصائد الغزل الحديثة لا تزيد عن كونها تمويها للخواء بحيث تظهر منسوجة من الملاء نفسه. ولهذا فقد انطلت على أناس عصرنا واستقبلت وكأنها تخريج للأصالة والعذوبة في آن واحد. وهذا يعني أن الذوق في زمننا الأعجف هذا فاسد سقيم أو عديم القدرة على التمييز بين الغث والسمين، بل يلوح لي أن حياتنا الراهنة كلها فاسدة شائهة حتى مخ العظام.

* * *

أما النموذج الثاني الذي أودُّ أن أعرض له كي أتقرى مزاياه العالية ابتغاء التعرف على أسباب الجودة فيه، فهو اللامية التي كتبها المتنبي بعد سقوط حلب في أيدي الروم، خلال الأيام الأخيرة من سنة

٩٦٢م. وهي تبدأ بسؤال مباغت ينبثق فجأة على نحو غير منتظر فيجذب انتباه السامع أو القارئ ويشده إلى القصيدة: "ما لنا كلنا جوٍ يا رسول؟" و"جو" هذه مأخوذة من الجوى. والجوى شدة العشق والهيام. أما قافيتها فهي على وزن فعيل، وهو وزن رشيق سهل المخرج، وينتهي بحرف اللام الليّن الذي يفيد الملازمة، وفقا لبعض الاجتهادات في فقه اللغة العربية. ويلفت الانتباه كذلك لحنها الداخلي الشديد القدرة على حمل المعنى وتكثيفه وجعله حاضراً أشدّ الحضور. وأما أسلوبها الناضج فيدمج المتانة واللدانة في صيغة واحدة. وهو يجتنب ما كان وعراً أو حوشيا من الألفاظ مثلما يجتنب الكلام السهل الذي يصلح للمياومة وحدها. وأهم ما في الأمر أنّ اسلوب هذه القصيدة يتدفق على نحو تلقائي حر، بحيث لا يعوقه أي عائق. فثمة فعلا فذاذة في إدارة اللغة وترتيبها.

وبايجاز إنّ مجمل هذه السمات الشكلية من شأنها أن تصنع المزية لهذه القصيدة الخالدة.

وفي المطلع الغزلي امتزج التصرم أو الزوال الذي هو عنصر من العناصر التي تؤسس النفس البشرية، أو اندمج بالحب كي يومئ الشاعر إلى وحدة الموت والغرام، أو إلى أنّ هذين النقيضين المتكاملين لا ينفك أي منهما عن الآخر بتاتاً. يقول:

حدثينا عن حسن وجهك ما دام فحسن الوجـوه حـال تحـول

وصلينا نصلك في هذه الـدنيا فــإن المقــام فيهــا قليــل

والأهم من ذلك أنه كان لطيفاً ورقيقاً، بل كان رائعاً جداً، عندما صاغ رعشة الشوق في هذين البيتين:

نحن أدرى وقـد سـألتا بنجـد أطويــل طريقنــا أم يطــول

وكثيرٌ مــن الـسؤال اشـتياق وكثيــر مــن رده تعليــل

ومما قد يفيد في استيعاء هذه القصيدة أن يدرك المرء أنها تنبثق من فكرة الخيانة، إذ يرد فعل الخيانة في المطلع الغزلي مرتين، وذلك في البيت الثاني والبيت الثالث. ولقد جاءت فكرة الخيانة في هذا المطلع تمهيدا لشرح الخيانة التي مارستها حكومتا مصر والعراق يومئذ، مما أدى إلى سقوط حلب في أيدي الروم الذين فتكوا بالمدينة فتكاً ذريعاً. يقول:

وسوى الروم خلف ظهرك روم — فعلى أي جانبيك تميل

كيف لا تأمن العراق ومصر — وسراياك دونها والخيول

لو تحرفت عن طريق الأعادي — ربط السدر خيلهم والنخيل

ولقد كنّى بالسدر عن مصر، وكنى بالنخيل عن العراق. وتهمة الخيانة شديدة الوضوح في البيت الأول من هذا المقبوس الأخير.

ثم إن الشاعر قد نوّه في هذه القصيدة بالخيانة التي مارسها هو نفسه على سيف الدولة، فلقد هرب من حلب واتجه نحو كافور سرا، أو دون علم الأمير. يقول في نص آخر "لأن رحيلي كان عن حلب غدراً". وهذا اعتراف جهري بأنه خان الرجل الذي ما أحب سواه. أما هذا التنويه المذكور في اللامية الراهنة فهو واضح في البيت التالي:

الذي زلت عنه شرقا وغربا — ونداه مقابلي لا يزول

فمما لا يخفى على قارئ المتنبي أن الرجل كان منخرطا في توتر، أقصد في خلاف مع زمانه المتوتر. وقد لا أجافي الحقيقة إذا ما ذهبت إلى أن هذا التوتر نفسه هو الذي صنع شخصية المتنبي وشعره الخالد العظيم.

* * *

أما النموذج الثالث الذي أودّ أن آخذه كمثال على الشعر العظيم ذي المزايا الباذخة، فهو قصيدة عنوانها "دير تنترن" للشاعر الأنجليزي

وليم وردزورث (١٧٧٠-١٨٥٠) ومما هو معلوم أن ذلك الشاعر قد كان عاشقا للطبيعة وعابداً لها، الأمر الذي جعل منه أعظم شاعر في اللغة الانجليزية بعد شكسبير. وفي الحق أن وردزورث قد أنجز أكبر استقلاب في الأسلوب الشعري الانجليزي، فلقد جعل الصيغة اللغوية الشعرية في برهة الوساطة بين الوعورة والسهولة، وبذلك فإنه يكون قد رفض ذلك التعقيد الذي رسخه شكسبير بخاصة والالزابيثيون بعامة. ولا يتسع المجال ههنا لتثبيت الترجمة العربية لتلك القصيدة الخالدة وذلك لأنها طويلة جداً. وفضلا عن هذا، فإن الترجمة سوف تضر بها كثيراً. فلكم أصاب كبلنغ حين عرف الشعر بأنه "ما يضيع في الترجمة".

ولكن أهم ما في أمر وردزورث أنه استطاع أن يكشف الطبيعة بوصفها ينبوع فرح وسعادة سندسية خضراء. وهذا اكتشاف لم يسبقه إليه أحد على نحو كامل بتاتاً. كما أنه أضفى الكرامة على البساطة والبسطاء، أو قل إنه أول من اكتشف جماليات البسيط بين الشعراء المحدثين. فقد تمكن من ملامسة الدفء الروحي والنبل الإنساني والإخاء الحميم الذي تدخره أكواخ الريفيين والرعاة الطيبين، أي استطاع أن يلامس الطيبة التي هي الأنفس بين جميع النفائس. وكان مما هو جد منطقي أن يغير الأسلوب الشعري الموروث ابتغاء التعبير عن هذه الفحاوى البسيطة المستجدة التي لا يناسبها الأسلوب المعقد الذي راح يعتمده شكسبير ومعاصروه.

ولعل سر المزية في هذه القصيدة الفاتنة أن يكون قدرتها على تصوير الطبيعة، لا في خارجيتها البحتة، ولا بعد ما يضفي عليها الشعر شيئا من محتويات الذات ومكنوناتها الجوهرية، كما فعل ابن خفاجة الأندلسي، بل إن الشاعر يبلغ إلى نفسه ويتعرف عليها من خلال الاتحاد

بالطبيعة أو يكتشف صلة التماهي القائمة بينه وبينها بحيث لا ينصب همه على وحدة الوجود بالدرجة الأولى، بل على وحدة الأنا والعالم، أو قل وحدة الروح والطبيعة التي استطاع الشاعر الفذ أن يحيلها إلى وثن جدير بالعبادة على حد قوله. وهذا يعني أن العظمة قد أتتها من كونها تعبيراً حياً أصيلاً عن اتحاد الشاعر بروح الكون السري، وهو الاتحاد الشبيه باتحاد الإنسان الصوفي بروح المنبهم الأعظم الذي لا يبلغ الحدس إلى كنهه، بل حتى إلى حواشيه، إلا بالتآزر مع الوجد والوجدان.

وحين يهيمن على الشاعر "شعور سام بشيء عميق الإندماج"، فإنك قد تشعر معه بأن الطبيعة بجملتها لم تعد في الخارج بل صارت لونا داخليا للروح ومن أجل الروح وحده. وهذا يعني أنه إذ يتقري الطبيعة ويتحرى سريرتها ومحضها وما هو مكنون فيها من فحوى، فإنه يتحسس سريرته الجوانية الصرفة من حيث هي الخارج وقد صار صنفاً من أصناف الداخلية التي هي الإنسان على الأصالة، بينما تبدت الطبيعة وكأنها صارت الروح نفسه وقد تخارج وأعطي للعيان البحت، أو قل أعطي للبصر والبصيرة في آن واحد، بل صارت البصيرة توجه البصر أكثر مما يوجهها البصر نفسه.

ولذا فقد جاء إدراكه للطبيعة لا هو بالذاتي ولا بالموضوعي، وإنما هو شيء ثالث لا يعنو للتسمية أو للوصف الدقيق. فالشاعر يخلق صورة الطبيعة بقدر ما تتمكن الطبيعة نفسها من أن تخلقه هو نفسه أو تصوغه من الداخل. وبذلك، فإنه قد ألغى الفرق بين الداخل والخارج، بحيث صار الداخل هو الخارج، والخارج هو الداخل، أو قل إن كلاً منهما منبث في الآخر، أو ملتحم به على نحو لا يقبل أي انفكاك مهما يك نوعه. ومرة أخرى، لا يشبهه في هذه الحال سوى الإنسان الصوفي الذي يجاهد كي يتحد مع الجوهر اللامفهوم اتحاد حلول أو تماه مطلق مهيب.

إنّ (ديرتنترن) قصيدة عظيمة جداً، وقلما تجد ما يبذها في تاريخ الشعر الإنجليزي كله، وذلك لأنها - فضلاً عما تقدم - تصوير فذ لمشهد طبيعي فردي موغل في الخصوصية، لا يراه إلاّ الفرد الفريد وحده، وليست استحضاراً خارجياً للمشهد الطبيعي الكلي أو العام الذي لا تخطئه أية عين مهما تكن حسيرة أو كليلة.

إنّها قصيدة أنتجتها العين الخاصة التي ترى الأشياء يانعة طازجة على نحو لم يره أي شخص آخر من قبل. ومن هذه الناحية ينطبق عليها قول الصوفيين: (لكل مشهد عين تخصه). وهي تخلق شعوراً غزيراً بعلاقة تماه بين الذات والموضوع قد لا تخلق مثله أية قصيدة أخرى، اللهم إلا أن يكون ذلك على ندرة وحسب. ومع أن الخيال مترع بالأصاله، فإن سر مزيتها يكمن في الشعور الأصلي المندرج داخل نسيجها الكلي، أعني في مناخها، وليس في خيالها التصويري المعتدل.

وفي الحق أن مطالعتها بإمعان من شأنها أن توحي بأن الجوهر هو العمق وبأن العمق هو الجوهر، سواء بسواء. وههنا بالضبط تتجلى مزيتها الإبداعية النادرة. ومن أهم سماتها أنها - كمعظم الشعر الرومانسي - ناجية من التوتر الذي يؤسس غالبية الشعر العربي التراثي، ولا سيما شعر المتنبي والمعري بوجه خاص. ولا تثريب على المرء إذا ما زعم بان ابن خفاجة الأندلسي لم يتمكن من البلوغ إلى هذا المبلغ الباسق في أي يوم من الأيام، مع أنه أجود شعراء الطبيعية في الثقافة العربية. فعلى الرغم من أنه أضفى شيئاً من الذاتية على المشهد الطبيعي في بعض الأحيان، فإنه قد ظل ملتزماً بالمسافة الفاصلة بين الأنا والأشياء، أو بين الذات والموضوع، وهي المسافة التي محاها وردزورث ليصل إلى وحدة الروح والطبيعة، أو وحدة الداخل والخارج. إن ابن خفاجة

تنقصه الرعشة الصوفية التي لاتنقص وردزورث، والتي أضفت المزية على قصيدة "دير تنترن"، وجعلت منها انجازاً شعرياً نادراً .

فما صنع المزية لهذه القصيدة سوى الشعور أو الوجدان الصادق النبيل، وليس الخيال ولا التصوير ولا تلك النزعة الشكلية التي ينزعها شعراء زماننا لكي ينتجوا لغواً لا قيمة له بتاتاً. فخذ هذا البيت الوجداني مثلاً وقارنه بأي شعر شكلي، وسوف تدرك الفرق بين الشيئين المتباينين، بل المتناقضين. يقول الشريف الرضي:

وتلفتت عينـــي، فمــذ خفيــت   عنـــي الطلـــول تلفــت القلـــب

هذا شعر أصلي لأنه انبثق من صميم الذات فخلق شعوراً أو وجداناً حميماً، وذلك على النقيض من منتجات النزعة الشكلية السائدة في هذه الأيام، والتي تنتجها الصنعة أو البراعة، أو ربما الذكاء الصرف الذي ليس من شأنه أن يصنع أدباً قط. ولهذا ، فإن من حق المرء أن يتساءل عما إذا كانت هذه النزعة الشكلية علامة من علائم انحطاط الثقافة بوجه عام، والشعر بوجه خاص.

*   *   *

وإذا ماتصفحت شعر شلي كله أو بعضه، ولا سيما قصيدة (الاستر) التي أعجب بها الفيلسوف الإنكليزي برترندرسل، وجدته منسوجاً من خيال اختراقي لا يبذه أي خيال آخر. ويتبدى هذا الأمر واضحاً جداً في عمل له عنوانه (برمثيس طليقاً) ، وهو عمل غنائي منقطع النظير في غنائيته وعذوبة ألحانه الفاتنة والشديدة القدرة على الخلب.

ولكن نتاج شلي، مع ذلك يبقى عاجزاً عن انتاج المشاعر الحميمة العميقة التي ينتجها شاعر شديد الفذاذة مثل وردزورث، ناهيك بشاعر

عملاق مثل شكسبير الذي أمسك الشر بكلتا يديه. إن شلي الذي رفض الحياة كما تعاش، واكتشف المسافة المنداحة التي تفصل بين الواقع والمثال، أو بين ماهو كائن وما ينبغي أن يكون، قد جاء مزوداً بخيال لا يؤتاه ألاّ من اصطفتهم قوة الخلق وحدهم. ومع ذلك، فإنه لا يملك أن ينتج ذلك الشعور الحنون الذي ينتجه بيت الشريف الرضي الآنف الذكر، ولا ذلك الشعور السامي الذي تنتجه قصيدة (ديرتنترن).

وبإيجاز، إن الوجدان، وليس الخيال، هو المقولة الأولى في كل شعر عظيم، بل إن الوجدان هو العنصر الأنفس والأكثر أصالة في النفس البشرية وفي جميع منتجاتها الأدبية وغير الأدبية. وما ذاك إلا لأنه ينتزع المرء من حياده أو سباته ويخرطه في الحياة. فما من يقظة أصلية إلا إذا استيقظ الوجدان وتفتح الضمير. ولو لم يكن العنصر الوجداني أهم ما في النفس وأنفس ما في التجربة الحية برمتها، لما كان لشكسبير أن يحتل المرتبة الأولى بين جميع الكتاب الأدبيين الذين عرفهم التاريخ.

ولئن كان شلي محاولة فذة لتحويل الخيالي إلى واقعي، أو لإحضار مالا يقبل الحضور، وكذلك لتصوير الأقاصي التي لا صور لها بتاتاً، وإذا كان كيتس مشغوفاً بأفكار ساذجة تصلح لطلاب المدارس ومن في حكمهم، فإن ادغر ألن بو، وهو الأمريكي الوحيد الذي يستحق الاحترام، قد استطاع أن يبتكر أنقى شكل فني لأعمق حزن يمكن للإنسان أن يعرفه طوال حياته. وبما أنه عاطفي إلى حد اللوعة، فإن بعض نقاد الغرب ممن تخثر وجدانهم قد رفضوه وجعلوا منه كائناً بشرياً تحت سن البلوغ. ومع ذلك، فإن أمركا لا تعرف شاعراً أكثر قدرة على التأثير في النفس من بو.

وإذا ما قرأ المرء ديوان (أوراق العشب) لولت وتمن، الذي هو أصغر سناً من بو بقليل، وجده - إن كان حساساً وخبيراً بالشعر -

مجموعة من القصائد الخاثرة التي لا يؤسسها خيال ولا وجدان، ما لم يكن ذلك لماماً وحسب. فليس من التطرف أن يقال بأن الشعر بدأ ينشف أو يتخشب بعد وفاة بو سنة ١٨٤٩، وأن بو نفسه كان آخر شعراء امريكا . إنه انفعالي أو وجداني مهيب، فقد وضع يده على الكارث، وأدرك أن الحياة ليست سوى فاجعة أو كرب لا يطاق. ولهذا فقد رفضها، وانتحر سكراً.

لقد جاء في إحدى مقالاته التنظيرية المتميزة أن موت امرأة جميلة هو أعظم موضوعة بين موضوعات الشعر كلها. ولقد استطاع ناقد غربي فطين أن يستوعب شعر بو وكأنه يتأسس على هذه الفكرة الهائلة: هنالك نسوة جميلات متن وهن في ميعة الصبا، ولا وظيفة للشعر إلا أن يناجي أطيافهن من وراء القبر. وقد لا تعجز هذه الوظيفة الاستثنائية عن إيقاظ الجماد من سباته وانتزاعه من حياده.

وخلاصة الأمر أن بو هو اللوعة والاغتراب ومكابدة الفقدان والخسران ومقاساة الفجيعة والبؤس، وبهذه المكابدة استطاع ذلك الشاعر الناجي من انحطاط الغرب أن يصنع شعراً متميزاً يستتب فيه روح المآسي التي تركها شكسبير.

* * *

والآن أملك بعض الحق في الذهاب إلى أن أعظم أصناف الشعر، بل الأدب جملة، هو ذاك الذي يكابد همّاً كبيراً من الهموم البشرية العامة، كالشر والاغتراب والفقدان، أو لعله أن يكون ذلك الشعر الذي يعاني ألماً فاجعاً كارثاً عميق الأثر على النفوس. ففي مخيلتي أنّ الإنسان لا يرفعه ولا يسمو به شيء كما يفعل الألم الكبير. إن المقاساة الأصلية الصادقة، ولا سيما تلك التي تجلت في تراث شكسبير

ودستويفسكي، هي أقدر العناصر على إنجاز الأدب الممتاز جملة، ولهذا فإنها العنصر الأنفس في جميع المنجزات الأدبية. وما ذلك كله إلا لأن المكابدة المألومة هي بيت القصيد في هذه الدنيا الطافحة بالشرور والأوجاع التي قد تفري الكبد أحياناً. ولكن المكابدة الأصلية لم تكن من نصيب جميع الناس في أي يوم من الأيام. إنها وقف على النفوس المطهمة وحدها. ولهذا السبب، فإن فئة صغيرة جداً من الناس هي المؤهلة لإنتاج الأدب العظيم في أي مكان أو زمان.

ولعل في الميسور أن أقدم عدداً كبيراً جداً من النماذج الشعرية ابتغاء الكشف عن مزاياها العالية التي صنعت قيمتها الاستثنائية أو عظمتها الباذخة. ولو أني استرسلت على هذا النحو لاحتجت إلى كتاب يتألف من ألف صفحة أو أكثر. ولهذا السبب، أو لكي اجتنب الإرهاق ، لا بد لي من التوقف عند هذا الحد، ولا سيما بعد ما وضحت مبادئ المنهج التي تتلخص في التفطن والحدس والاجتهاد بغية تحديد المزايا الجليلة لكل شعر نفيس.

* * *

تأويل الشعر

منذ أزمنة نائية، لاحظ الألمعيون أن الأحلام والأساطير من شأنها أن تؤشر إلى بعض المنطويات أو المعاني التي لا ينالها العقل المتذهن إلا بعد أن يخترق الظاهر ابتغاء البلوغ إلى لباب الباطن المستور. ومما هو بدهي أن تنم هذه الحقيقة على حقيقة أخرى فحواها أن الإنسان كائن صانع للرموز والإشارات التي تحيل إلى فحوى يرخم داخل جوفها السحيق، أو في نقطة ازدلافها المركزي حصرا. وهذا يعني أن تعريف الإنسان بأنه الكائن الذي يطور أدواته، هو تعريف مبتسر، بل شديد النقصان.

ولهذا، فإن من حقك أن تؤكد على أن النفس بحر بلا ساحل، كما قال ابن عربي ذات يوم، إذ بفضل الخيال الصانع للرموز والصور، فإن كل أفق يفضي بك إلى الأفق الذي يليه، ثم إلى الذي يليه، وهكذا إلى ما لانهاية. ولا ريب في أن معرفتنا بالنفس البشرية تزداد أصالة كلما تمكنت طاقتنا الاستبصارية من استيعاب المدخرات المكنوزة داخل الرموز التي يصنعها الباطن وهو في برهة الوساطة بين الوعي واللاوعي.ومما هو ناصع أن النفس التي هي غيب ،قد غيبت الكثير من محتوياتها الماهوية في منجزاتها بعامة، ولا سيما في فنونها وآدابها، أو ابداعاتها ذات السمة الإيحائية حصراً.

ولعل من الجائز أن يزعم المرء بأن الفن الأعمق هو الذي يهب إليك مما يدخر على قدرك تماما، مثله في ذلك مثل الخمر التي تجهل

مبدأ المساواة بين الناس. وبهذه الصفة بالضبط يختلف الفن اليوناني عن الفن الفرعوني. فالأول يمنح نفسه دفعة واحدة، ولكل مقلة دون تمييز. فمثلا أفروديت جميلة جداً، هكذا يراها الذكي والغبي والكبير والصغير والتاجر والفلاح.....إلخ. أما الثاني فيراه كل إنسان بعينه الباطنية التي تخصه وحده. وهذا يعني أن الفن اليوناني برسم البصر، بالدرجة الأولى، أما الفن الفرعوني فهو برسم البصيرة. والأول من انتاج المراهقة، أما الثاني فهو من إنتاج الاكتهال أو الاكتمال.

فالهرم في نظر الإنسان الساذج قبر فرعون وحسب، ولكنه في نظر الفطين رمز التناغم والإنسجام بين أجزاء الوجود أو بين طبقات المجتمع. (يبدو أن ثمة صلة اشتقاقية بين كلمة "هرم" وكلمة "هرمونيا" اليونانية التي تعني التناغم). كما أن ذلك القبر نفسه يصلح أن يكون رمزاً للرصانة والمتانة القادرة على الصمود في وجه أمواج الزمان المتلاطمة والنازعة إلى التدمير باستمرار.

* * *

وأياً ما كان جوهر الشأن فإنّ الشعر هو الميدان الأكبر للنشاط الرمزي في كل زمان ومكان. ولعل في ميسور الإنسان الألمعي أن يرى كل شذرة تصويرية أو انسوجة تعبيرية في أية قصيدة بوصفها رمزاً قابلاً للتأويل والإحالة من الظاهر المعلوم إلى الباطن المكتوم، ولو أنّ هذا المذهب لا يجوز تعميمه على كل قول شعري أو غير شعري، فلا ريب في أن الكثير من النصوص الشعرية تند عن كل تأويل يجتنب التورط في التمحل والهذاء.

ومما هو مسطور في بعض المصادر الأدبية أنّ الناس منذ القدم راحوا يتشكون كثيرا من أن الشعر خطاب غير مفهوم. ولقد عاش أبو

تمام هذه الأزمة في زمانه، إذ حين قيل له: "لماذا لا تقول ما يفهم؟" أجاب قائلاً: "لماذا لا تفهمون ما يقال؟" ولقد أخذ هذا المأخذ نفسه على المتنبي الذي لم يتفق الشراح على تفسير بعض أبياته الغامضة. ومما هو معلوم أن القرآن الكريم قد نوه بهذه المعضلة حين قال عن الشعراء: "أما تراهم في كل واد يهيمون؟" فلا ريب في أن هذا الهيام هو التخبط في ظلمات الغموض حصرا.

* * *

والآن لا بأس في مثال أو اثنين من الشعر التراثي قبل الولوج إلى ميدان الشعر الحديث الذي صممه أصحابه وفقا لمبدأ التلميح والتلويح، الأمر الذي من شأنه أن يجعله أحوج إلى التأويل من الشعر القديم.

يبدأ امرؤ القيس معلقته ببرهة الطلل، وهو ما يصفه في البيت السادس بأنه "رسم دارس". ففي هذه البرهة الاستهلالية يقدم الشاعر صورة الدمار وقد التهم المنزل، بل التهم الطور الوردي من أطوار العمر. وهذا يعني أن الشاعر يتذكر الماضي المندثر تذكرا صريحا. وهو يدرك ذلك جهرة، ويعبر عن هذا الادراك بقوله: "قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل". وإذا ما قرأ المرء المعلقة بأناة وتفطن أدرك أن معظمها ليس سوى مسلسل من الذكريات التي اندثرت حقائقها، ولم يبق منها سوى صورها وحسب، فكأنما الشاعر ينتقل من وقوف على الأطلال المرئية بالعين، إلى وقوف على أطلال الأزمان التي اندثرت في الماضي الذي لا يقبل الاسترداد. وههنا يجوز القول بأن الزمن يدمر والذاكرة تصون.

وربما جاز الزعم الآن بأن صورة الطلل في القصائد الجاهلية تقبل التأويل بحيث تتبدى كرمز لعلاقة الإنسان بالزوال، أو قل إن الطلل نفسه هو تجسيم للعدم وقد صار برسم العين المجردة.

وعلى أية حال فإن المعلقة ابتدأت بالزوال والاندثار، أي بالموت والقحل والجفاف. وحتى الأحداث التي تتذكرها القصيدة استحالت إلى عدم، أوالتهمها الزمن الذي لا يعمر إلا بقدر ما يدمر. ولكن الذات قد ردت الفعل قبل انتهاء القصيدة نفسها فقدمت وصفا حيا لامرأة منسوجة من الحيوية حصرا بل من الخصوبة المضادة للقحل. وتتجلى هذه الخصوبة حين يصف شعرها في البيتين الرابع والثلاثين والخامس والثلاثين وصفا يقبل التأويل بأنه الحضور الحي الذي هو رد على الدمار أو العدم المجسد في الطلل. فهو أسود فاحم أثيث أو غزير كجذع النخلة المتداخل بعضه ببعض. أما غدائره فمرفوعات إلى الأعلى بسبب غزارتها ووفرتها.

ومما هو جدير بالتنويه أن اليوت يعبر عن الخصوبة في الجزء الخامس من "اليباب" بصورة شعر غزير كهذا الشعر تماما وذلك حين يقول: "راحت إحدى النساء تجر شعرها الفاحم الطويل المضفور".

وتستمر المعلقة في إنشاء الرموز القابلة للتأويل، ولا سيما حين تصوغ صورة الحصان ابتداء من البيت الثالث والخمسين. ولعل في الميسور الزعم بأن الحصان هو تجسيد للوجود من حيث هو نقيض للعدم ممثلا بالطلل. والجدير بالتنوية أن اللغة العربية تشتق كلمة "الحصان" من كلمة "الحصن" التي هي مصدر الحصانة في الوقت نفسه. ولقد صرح الشاعر بذلك حين قال: "وإن الحصون الخيل، لا مدر القرى".

إن هذه الصورة التي رسمها امرؤ القيس للحصان هي رمز للصلادة، أو القوة، حصراً. ومن شأن الصلادة أن تقابل الاندثار الذي تعرض له الطلل، أو الشيء الذي لم يعد يحتقب شيئا سوى العدم. فلقد ابتدأ الشاعر بالموت والزوال، ولكنه رد الفعل فانتقل إلى الحياة والبقاء،

وذلك عبر صياغة الكثير من الرموز التي تجسد القوة والصمود في وجه العدم، تماما كما فعل فرعون حين دفن جثته داخل هرم عصي على الزمن والتدمير.

كيف أنهى امرؤ القيس معلقته التي أراها واحدة من أعظم القصائد العربية طوال العصور؟

لقد أنهاها بوصف البرق والمطر والطوفان، أي بالانتقال من الجفاف والقحط المبثوث في المطالع الطللية للقصائد الجاهلية جملة، إلى المطر الذي يغمر الأرض فيغسلها ويبث فيها الحياة، حتى لكأنه برهة إنقاذ.وهذا شأن شبيه ببعض رموز اليوت والسياب المتأثر باليوت. ومما هو ذو دلالة نفسية أن كلا من اليوت وامرئ القيس ينتقلان في قصيدتيهما هاتين من القحل إلى الخصوبة بكل وضوح.

ومما هو ناصع أنّ ذلك المطر الذي أنهى امرؤ القيس بصورته هذه القصيدة الرائعة قد أنعش الدنيا بأسرها، فصارت الطيور ثملة حتى كأنها شربت سلافا من رحيق وضعت فيه التوابل التي من شأنها أن تضفي عليه شيئاً من السلاسة والعذوبة الممتعة. وبدلاً من الدمع المذكور في المطلع الطللي حل الماء الدافق الغزير، وبدلا من الأسى حل الثمل أو البهجة والسعادة المبهجة. ناصع، إذن، أن معلقة الملك الضليل ليست في الحقيقة سوى سلسلة طويلة من الرموز التي تقبل التأويل والإحالة على فحوى مخبوء داخل الوحدات التعبيرية، ولا سيما داخل صورة المرأة والحصان والطوفان. وبإيجاز، فإن المعلقة جملة هي رمز كبير لوحدة الموت والحياة أو لالتحام الوجود والعدم في سبيكة واحدة .وهذه حقيقة لا تتبدى لدى القراءة الأولى لسطح القصيدة، أو لظاهرها بل إنها لا تنكشف إلا بعد التفطن والتأمل الطويل.

* * *

ولئن انتقلت إلى معلقة طرفة بن العبد، وجدتها تبدأ بالبرهة الطللية، مثلها في ذلك مثل الكثير من القصائد الجاهلية. والبرهة الطللية في حد ذاتها رمز للزوال، أو لقدرة الزمن على تدمير الحياة. وبعد انتصاف المعلقة يتحدث الشاعر عن الموت الذي يدهم الأخيار والأشرار في آن واحد:

أرى العيش كنزاً ناقصاً كل ليلة

وما تنقص الأيام والدهر ينفد

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى

لكالطول المرخى وثنياه باليد

وبين هاتين البرهتين الحاشدتين لرعشة العدم، أقصد البرهة الطللية وبرهة الموت هذه، ثمة لوحة ترسم ناقة رسما جعلها بمثابة تجسيد جلي لقوة الوجود، أو للقدرة على الصمود في وجه الزوال.ولقد احتلت هذه اللوحة ثلاثين بيتا من أبيات المعلقة أي زهاء ثلثها على وجه التقريب. يقينا، إن اعطاء الناقة هذا الجهد كله لم يكن من قبيل الصدفة. فلعل في ميسور التفطن أن يقنع المرء بأن الناقة رمز كبير جدا في هذا الموضع حصراً. فلكي يستوعب الذهن وجهها الرمزي فإن عليه أن يلاحظ ما فحواه أنها مبنية على هيئة الهرم الرصين الذي أناط به الفرعون مهمة الصمود في وجه الزمن. إذ إن مما لا يخفى البتة أن جميع سماتها أو صفاتها تدل على القوة والمتانة والقدرة على الحركة الحية الدافقة. ولقد وصفها ذات مرة بأنها تشبه "قنطرة الرومي"، أي مثل أبنية الروم المحصنة من جميع أكنافها وجهاتها. وقد اختار الأبنية الرومية لأنها محكمة الإنشاء، أو شديدة القدرة على التصدي لقوة الزمن التدميرية.

لقد جاءت لوحة الناقة في معلقة طرفة كي تستحضر صورة لحيوان نصفه خرافي ونصفه الآخر واقعي. فهو يتمفصل في برهة الوساطة بين المعقول واللامعقول. ولكنها ما صيغت على هذا النحو المحكم إلا لتكون بمثابة رمز يحتقب جميع سمات القوة والثبات والقدرة على تحدي العدم.

* * *

وفي الحق أن الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي قد كان الأسبق بين جميع المؤولين إلى البرهنة على أن القصيدة التراثية لا تند عن التأويل السابر للفحوى المخبوء، مع أنها نص مباشر صيغ كي يبلغ إلى وعي المتلقي على نحو فوري، وذلك حين أوّل ديواناً شعرياً له عنوانه "ترجمان الأشواق" فأنتج كتابا جديداً عنوانه"ذخائر الأعلاق".

ولقد استند التأويل في هذا الكتاب إلى مبدأ يقول بأن "اللسان العربي يعطي التفهم بأدنى شي من متعلقات التشبيه". وبناء على هذا المبدأ صارت الغصون رمزاً للنفوس، والملابس رمزاً للأخلاق، وذلك لأنها تحمل على الذات كما تحمل الملابس على الجسد.أما الروض فهو في تأويل ابن عربي "مقام الجمع الذي أقامهم الحق فيه". وصار المرصد الميل، والطلول "القوى الجثمانية"، كما صار اللبن العلم، وسلمى الحكمة السليمانية، والحسان الحكم (بكسر ففتح) بوجه عام. وصار السكر مقام الحيرة، لأن السكران حيران، والقمر رمز البرزخ، لأن لفظة "القمر" لا يجوز إطلاقها على ذلك الكوكب إلا حين يكون بين البدر والهلال.

ولئن تأنى المرء كثيرا في قراءة هذا الكتاب الذي يؤسس لتأويل الشعر حصراً، فإنه سوف يلاحظ ما فحواه أن الشيخ قد كان مقتنعاً في

بعض الأحيان وغير مقتنع في بعضها الآخر، بل إنه ليدخل في التمحل أحيانا أخرى. ومع ذلك، فإن الكتاب نفيس حقا، لأنه يضع حجر الأساس لكل جهد تأويلي في مضمار اللغة العربية. ومما هو جدير بالتنويه في هذا الموضع أن الشيخ نفسه قد ترك تأويلا صوفياً للقرآن ، وهو مطبوع في مجلدين، ومنهجه شديد الشبه بالمنهج الذي اتبعه في "ذخائر الأعلاق".

* * *

ولدى الانتقال إلى الشعر الحديث، فإنّ التأويل يصير حاجة لا محيد عنها إذا ما أراد المرء أن يستوعب ما تحتوي عليه القصيدة من مضمرات أو مكنونات. فمما هو معلوم أن الشعر في أوروبا قد أخذ يجنح نحو الغموض ابتداء من أواسط القرن الثامن عشر، ولا سيما ابتداء من قصيدة "أفكار المساء" التي نشرها الشاعر الانجليزي ادوارد يونغ سنة ١٧٤٤. وهي نص مستغلق أو عصي على الفهم، إلا إذا قرئ بنهج تأويلي يملك أن يصل إلى الدلالة عبر الإستبار والإستبصار.

ولكن النزعة الرمزية في الشعر الأوروبي أقدم من هذا التاريخ بكثير. فمما هو مقبول أن "الكوميديا الإلهية" هي سلسلة من الرموز المحشودة للتعبير عن الفحوى الديني وغير الديني . ولقد استطاع بعض الدارسين أن يقرأوا الكثير من عناصر تلك القصيدة الخالدة بوصفها رموزاً تقبل التأويل. ففي الأنشودة الأولى ثمة غابة وجبل وفهدة وأسد وذئبة. ولدى التأويل صارت الغابة رمزاً للحياة الآثمة، وذلك بسبب تشابكها وظلمتها. أما الجبل فهو، بعكس الغابة رمز للحياة الفاضلة وذلك بسبب شموخه أو سموه وتوجهه نحو الأعلى. ولقد رأوا الفهدة بوصفها رمزاً للملذات الجسدية، والأسد رمزاً للكبرياء والصلف، والذئبة للجشع الذي يجهل الشبع.

كما أن هنالك من قرأ شكسبير بوصفه صانع رموز، أو من حيث أن مسرحياته المأسوية كلها قد جاءت بمثابة احتفالات قربانية، أو قل إنها نصوص تمثل طقس الأضحية البشرية الذي كانت تحتفل به بعض الشعوب القديمة. فلقد لاحظ أحد الدارسين الغربيين أن أبطال شكسبير المأسويين يمضي كل واحد منهم إلى حتفه كما لو أنه يعيش ليلة زفافه. كما لاحظ نيتشه أن هاملت ما أجحم عن الفعل إلا لأنه أدرك العدم الرابض في جوف الأشياء. ولقد عبر جهرة عن إدراكه لحقيقة الخواء الشامل في حواره مع أوفيليا، وذلك في المشهد الأول من الفصل الثالث.

* * *

وعلى أية حال، فقد هيمن الغموض على الشعر الحديث ابتداء من زمن نرفال وبودلير، ثم رامبو وملارميه، أي ابتداءً من ثورة الحداثة الفرنسية التي تلت الثورة الرومانسية الانجليزية. وظل الغموض سمة للشعر حتى الزمن الراهن، بحيث ما عاد في الميسور أن نستوعب القصيدة الحديثة إلا بعد تأويلها، أو بعد إجراء شيء من الجهد التأويلي السابر.

وفي العالم الناطق باللغة الانجليزية صار وليم بطلرييتس رائداً لهذا الصنف الغموضي من أصناف الشعر القائم على مبدأ الإيحاء والإيماء. ولقد آمن ذلك الشاعر الايرلندي الأصل بأن الرمز الشعري هو وحده القادر على صيانة الطاقات الإبتكارية في الإنسان، وكذلك على التعبير عن تلك الطاقات نفسها. ولهذا فقد راح يعمل على إنشاء صور رمزية غامضة قد تملك أن تساعد النفس على اكتشاف محتوياتها الداخلية. وفي الحق أن بعضا من صوره قد صدر عن مفهوم الجنس بوصفه أحجية من شأنها أن تزود الفاعلية الشعرية بالكثير من الفحوى الغموضي، بل الغارق في الانبهام. ولا أحسب أن ثمة شاعراً حديثاً قد

استطاع أن يعيد للوثنية مجدها، أو أن يتخذ من غموضها وأجوائها الضبابية ينبوعا لصوره الطافرة الحرة ، كما فعل ييتس.

ولقد ورثه على نحو مباشر كل من عزراباوند و ت.س اليوت. ومع أن باوند شاعر اجتماعي لا يأبه كثيراً بالموضوعات التي اهتم بها ييتس، إلا أن مبدأ التعبير بالصور والرموز الغبشية قد ظل المبدأ المهيمن على شعر باوند، بل على الشعر الحديث كله. ومجموعتة المشهورة التي تسمى" الأناشيد" (cantos)، والتي استغرق تأليفها زهاء أربعين سنة، هي مسلسل من رموز كثيرة يتعذر البلوغ إلى فحواها دون تأويل سابر نشيط.

ومثل ييتس، آمن باوند بأن الشعر ينبع من أحجية الجنس وهي المعضلة التي لا حل لها بتاتاً - فالطاقة الجنسية هي الخصوبة بأم عينها في نظر باوند، والشعر نفسه هو ناتج خصوبة، شأنه في ذلك شأن الشبق الذي تتعذر الحياة البشرية بغير توتره الفعال. ولكن الشعر يقتله الربا والتجارة وفساد المجتمعات التي يشوهها المال والنفاق والأخلاق المرذولة. وهذه هي عقيدة باوند نفسه.

وفي الحق أن باوند لا يكتفي بتطوير صورة الانحطاط الذي أصاب المجتمعات الحديثة على أيدي المرابين والتجار ورجال السياسة، بل إنه يلجأ إلى مجموعة من الرموز الدالة على معان كونية كبرى. ولعل رمز الإله زاجريس، إله التناسل، وهو ما يجسد قوة الخصوبة والإنجاب، بل قوة الخلق والابتكار، أن يكون واحداً من أبرز الرموز التي أنشأها ذلك الشاعر الشديد القدرة على صياغة الرموز . أما رمزه الثاني الكبير فهو تلك الصورة الشديدة الحضور والانتشار في شعره، والتي تجعل من الشاعر سادن السمو والقيم الأصيلة العليا، أو تنيط به،

أيا كان، مهمة تتلخص بصمود الروح في وجه الفساد والانحطاط الشامل الذي راح يلتهم المجتمعات الحديثة ويحيلها إلى خرائب لا محل فيها للفن ولا للقيم الأخلاقية الرفيعة.

ولقد عمد اليوت هو الآخر إلى تصوير احتضار الحضارة الحديثة بواسطة الرموز والصور التي يتعذر استيعابها دون تأويل، وذلك كما فعل باوند تماما. ولست أبالغ إذا ما نظرت إلى ذلك الرجل بوصفه شاعراً يقف على طلل من الأطلال، ولكن الطلل الذي يصفه هو الكرة الأرضية بأسرها، إذ انه لم يشاهد في العالم إثر الحرب العالمية الأولى سوى خراب وتصحر روحي وقحل داخلي .ولكن أهم ما في الأمر أن صور اليوت كثيراً ما تكون غامضة بل مبهمة إلى حد الإستغلاق، ولهذا فإنها عصية على الاستبار والاستبصار.

ومما هو معلوم أن الدارسين الأدبيين قد انكبوا على شعر اليوت طوال عقود من السنين المديدة وأمعنوا فيه تأويلا حتى تسنى لهم تمهيده وتيسيره أمام الوعي والإدراك. فعلى سبيل المثال، قالوا بأن صورة الوردة المذكورة في قصيدة "البشر الجوف" هي رمز للسيدة مريم العذراء والدة السيد المسيح، وتوحي صورة العيون في القصيدة نفسها بالحقيقة الخالدة في عالم السماء، كما توحي صورة العمود المهشم بتخلخل عالمنا الحديث بأسره. أما السلم المذكور في الفقرة الثالثة من "أربعاء الرماد" فهو رمز للعروج صوب الفردوس الأعلى، وهو موضوع استلهمه اليوت من دانتي الذي أثر في الشاعر الانجليزي إلى حد بعيد.

ويهيمن على قصيدة "أربعاء الرماد" لونان من الألوان الأولية، وهما الأزرق والأخضر، أما الأول فيرمز إلى السرمدية، أو حتى إلى السماء بما هي إشارة دينية، وأما الثاني فيرمز إلى الخصوبة والحيوية،

أو إلى الحياة الأصلية المنعشة بما يتدفق في شرايينها من الصحة والعافية. وقد يوحي تجاور هذين اللونين في تلك القصيدة بفكرة اليوت القائلة بأنه ما من حياة معافاة بغير دين وتقى ووصال مع الله سبحانه وتعالى.

ولا يتسع المجال ههنا لعرض المزيد من رموز اليوت وتأويلها، ولهذا فلا بد من الإكتفاء بهذه الأمثال الدالة على أن الشعر الحديث يكابد أزمة الوصول إلى المتلقي وأنه لا يخضع للاستيعاب إلا بواسطة التأويل والتفسير.

*   *   *

ولا بأس في إلقاء نظرة تأويلية على شعر السياب الذي كان فاتحة عهد جديد في تاريخ الشعر العربي الحديث، وذلك ابتداء من قصيدة "أنشودة المطر" التي نشرت لأول مرة سنة ١٩٥٤. فقد حشد ذلك الشاعر مجموعة كبيرة من الرموز التي تحتاج إلى شيء من الجهد التأويلي الشارح، والتي استمدها من عالم الأساطير الشديدة القدرة على تزويد الشعر بالرموز أو بالشذرات التصويرية المتنوعة. وربما جاز القول بأن السياب هو أول من وظف الأساطير بشي من الإفراط في الشعر العربي كله. ولكن أهم ما في أمره أن شعره قريب أو سهل التناول، وذلك لأنه ليس مفرطاً في الكثافة أو في الغموض، لا بل إنه لطيف وشفاف ، ويصل إلى وعي المتلقي بكثير من السهولة واليسر. ولعل هذه السمة أن تكون السبب الذي جعله مقروءاً في العالم العربي قاطبة منذ أواسط الخمسينيات وحتى أواسط السبعينيات.

ومما هو واضح أن رموز السياب الأسطورية كثيرة إلى حد لا نظير له لدى أي شاعر آخر في الشعر العربي كله. ومما هو لافت للإنتباه أن رموزه لا تتوقف عند الصور ذات المحتوى الأسطوري، بل

هي تعتمد بالدرجة الأولى على الشخصيات الأسطورية المتباينة. فهناك، قبل كل شي، تموز وعشتار وأتيس وأدونيس، وهؤلاء هم رموز الخصب والتجدد والعودة إلى الحياة بعد الموت. وهناك سربروس كلب الجحيم المعروف في المتولوجيا الإغريقية. وقد اتخذ منه الشاعر، في قصيدة عنوانها "سربروس في بابل" رمزا لنباح السياسة الناشف الفارغ من كل أصالة على الإطلاق. وحتى بابل نفسها قد جاءت في تلك القصيدة لتكون بمثابة رمز يؤشر إلى العراق، بل ربما إلى العالم بأسره.

وتمتد رموز السياب حتى تشمل إرم ذات العماد، وهي التي يراها الشاعر رمزاً للغائب المفقود، أو بوصفها إشارة إلى تلك السعادة التي لا تنال إلا في الحلم أو في الخيال. كما تشمل عوليس، وكذلك سندباد، وهما شخصيتان متشابهتان تجمعهما فاعلية التشرد في البحار الشاسعة النائية، حتى لكأنهما رمزان كبيران للإنسان من حيث هو الكائن الذي يلوب على السعادة، أو على شي من شأنه أن يجعل للحياة مذاقا عذبا فيفعمها بالحيوية ويزودها بالمعنى الأصيل.

ومما هو جدير بالتنويه أن السياب قد استلهم شيئا من أساطير الشرق البعيد ولا سيما في قصيدة له عنوانها "من رؤيا فوكاي" ، حيث وظف شخصية كونغاي التي ظل صداها يتردد في الجو إلى الأبد، وذلك بعد ما ألقت بنفسها في المصهر كي تتحد المعادن المتباينة في سبيكة واحدة. ومما هو واضح أن هذه القصيدة تتمحور حول المأساة التي حلت بمدينة هيروشسما سنة ١٩٤٥. ولكن أهم ما في أمرها أن الشاعر قد عرف كيف يشن حربا على الحرب نفسها، وهو شأن لا تصرح به القصيدة بتاتاً، بل تلمح إليه تلميحا، ولا سيما من خلال رمز اسمه قابيل وآخر اسمه جنكيز، فالأول قاتل أخيه، والثاني أباد الملايين وأحال

الكثير من المدن إلى أطلال. بيد أن ذوبان جسد كونغاي أو امتزاجه بالمعادن المصهورة في المرجل رمز إيمائي للجحيم الذي تصنعه الحرب للبشر أو لقدرتها على التهام الناس. وربما جاز الزعم بأن المعادن الحاشدة للحرارة في هذه القصيدة هي رمز للسلاح الناري الحديث الذي لا يخرج عن كونه معدناً ينتج النار والفناء.

* * *

لا أحسبني قد وفيت هذا الموضوع الشاسع المنداح كل ما يستحق من الاهتمام والدرس، فلا مراء في أنه يحتاج إلى مجلد ضخم يتألف من مئات الصفحات. ففي صلب الحق أن الغموض معضلة كبيرة من معضلات الشعر الحديث الذي يهيمن عليه التشتت والتبعثر وعدم الاتساق الداخلي. ولهذا يجوز القول بأن الشعراء قد أحالوا القصيدة الحديثة إلى رطانة مستعجمة، بل لقد جعلوا منها في بعض الأحيان لغوا سوف تلغيه الأيام.

* * *

روافد النقد الأدبي

أولاً - مدخل:

ابتداء، ما عاد في ميسور أية ثقافة على الأرض أن تتشكل أو تتجدد إلا عبر الحوار الأصيل مع الثقافة الأورو - أمركية التي تقود جميع الثقافات الأخرى منذ أكثر من مائة سنة، وإن يكن الصراع ضد تلك الثقافة حاجة تحتمها الخصوصية أو الهوية الصانعة للتفرد والامتياز. بيد أن الثقافة العربية، بل كل ثقافة عريقة أو أصيلة، لا تملك أن تطور نفسها دون أن تحاور تراثها القديم حواراً عميقاً يتمتع بموهبة الإشتقاق، والإنتقاد والإنتقاء، في آن معاً، وإلا فإن الخصوصية لن يتيسر لها أن تجيء ما دام الماضي لن يتدفق في شرايين الحاضر. ولا مرية في أن كل ما لا خصوصية له لا قيمة له، ومن دون الخصوصية لا يبقى إلا النسخ، أو إلا محاكاة غبية تشبه تلك التي تمارسها القرود في بعض الأحيان. ويفتقر النسخ أو التقليد الببغاوي إلى الجهد المؤسس للقيمة، والقيمة هي القطب الذي تدور عليه رحى الوجود الروحي منذ الأزل وإلى الأبد. ومن دون القيمة التي هي أس الأخلاق، أو ينبوعها الأول، تستحيل الحياة إلى اعتلاف بالتبن والزؤان والحشائش اليابسة .

إذن، لا بد للنقد العربي اليوم، إذا ما أراد أن يواظب على التجدد والنمو، من أن يحاور النقد الأورو - أمريكي المترع بقوة الحيوية والدينامية والعمق والشمول. ولكن، لا بد له، في الوقت نفسه، من أن

يتجه نحو محاورة الموروث النقدي المنسوج من النزعة الجوانية والدفء الروحي والحنين إلى القيم من حيث هي ثبات وإطلاق. وفضلا عن هذا، فإن النقد التراثي ميال إلى الموازنة أو المقارنة، وكذلك إلى التوسم والتفرس والتأويل الهادف إلى اختراق المخبوء.

ومما هو واضح أن النقد التراثي قد عرضه الدارسون المحدثون عرضاً جيداً بيّن جميع محتوياته الظاهرة، ولكنهم لم يعرضوه بغرض الإستفادة منه على أي نحو إجرائي أو تطبيقي. وما أحوجنا اليوم إلى مثل هذا الانجاز التجريبي القادر على الإسهام في تجديد النقد الحديث. ومما هو غريب حقا أن الدارسين لم يتنبهوا لأهم حقيقة من حقائق النقد التراثي، وهي أن ذلك النقد شديد الإعتناء بمقولات من شأنها أن تتصل بالقيمة اتصالاً فورياً لا لبس فيه. وربما جاز الزعم بأن الحركة النقدية العربية كانت الأسبق إلى مثل هذا الإنجاز الذي لا نقد من دونه بتاتاً. فكل نقد هو نقد القيمة، وما ذاك إلا لأن القيمة هي محور الكون، وإلا لأن كل فعل بشري ذي بال هو إما ترسيخ لقيمة إيجابية أو هدم لقيمة سلبية شائنة. وما من قيمة إلا لمن يصنع القيمة أو يتساءل عنها. فالإنسان صانع يتحرك خاضعا لسلطة المعايير وهيمنتها المرنة.

ومما لا يخفى على أحد أن النقد العربي الحديث قد أسرف، بل أفرط، في التبعية لثقافة الأغيار، ولكنه ظل مقصراً في مضمار الإستفادة من النقد الموروث، مع أن ذلك النقد شديد الثراء بالعناصر المنهجية التي من شأنها أن ترفده بحيوية خاصة لا تقل خصوبة عن تلك التي زوده بها النقد الاورو - أمركي. ولهذا فإن جزءاً من غاية المقال الراهن سوف ينصب على تبيان الركائز المنهجية التي يمكن للنقد المعاصر أن يشتقها من الموروث.

ولكن، لا بد قبل كل شيء من الإشارة إلى أن روافد النقد، أو مصادر خصوبته، كثيرة جداً، وأهمها الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم اللغة، وما إلى ذلك من ينابيع لها القدرة الكافية على تزويده بالطاقة الحية التي تملك أن تسهم في إنضاجه إلى حد بعيد. وهذا يعني، بالضرورة، أن النقد كائن حي يولد بعد تلاقح خصيب لخمائر متباينة.

ولا لزوم للتأكيد على أن النقد العربي اليوم في أمسّ الحاجة إلى إنعاش وتنشيط على المستوى الكيفي الذي أضر به التدفق الكمي العارم، وهو ما جاءت به الصحافة الشديدة القدرة على استهلاك الكلام، بل على تشويه كل ما يلج إلى جوفها المسعور. فلا مبالغة في الإدعاء بأن معظم النقود الأدبية اليوم موهونة بالضحالة والفجاجة، بل إن مثالبها أكثر من أن تحصى. وربما جاز القول بأن عزوف النقد العربي الحديث عن تطوير المصطلح النقدي، أعني المصطلح الذي يخصه وحده دون سواه، ليس إلا قصوراً من شأنه أن يؤكد على أن النقد العربي لم ينضج بعد.

لقد ظلت الحركة النقدية العربية حتى اليوم عالة على الأغيار في ما يخص المصطلح النقدي، وهذه علامة على هزال ذهني ينم عن نقص في القدرة على الإبتكار، فلا مراء في أن تجديد المصطلح أو ترسيخه بطريقة من شأنها أن تستحضره بكامل نصوعه وصفائه، هو آية على الخصوصية والجدية والرغبة في الخروج من الغثاثة والسماجة الراهنتين. ففي الحق أن صياغة المصطلح هي صياغة للمفهوم. ولعل في السداد أن يقال بأن المنهج ليس سوى مجموعة من المفاهيم تحددها المصطلحات الناجية من التهويم والتعويم وضحالة المحتوى .

ثانياً - النقد التراثي:

لعل أبرز ما ينبغي التنويه به في هذا الموضع هو أن النقد التراثي غني بالاتجاهات المتباينة أو بالمناهج المتنوعة، وإن يكن هذا الغنى مضمرا أكثر مما هو ظاهر، فهناك المنهج الموازن، وهو أبرز المناهج في النقد الموروث، إذ قل أن يخلو منه كتاب نقدي مما ترك الأسلاف الذين اجتذبهم مبدأ صدم الشيء بالشيء الشبيه، ابتغاء التمييز بين الفاضل والمفضول. وفي الحق أن معضلة السرقات الأدبية التي عني بها الموروث النقدي العربي هي من فصيلة النقد الموازن، كما أنها وثيقة الصلة بما يسمى اليوم بالمنهج التفكيكي الذي رأى النص الأدبي بوصفه حزمة أصداء من نصوص سالفة.

ثم إن هنالك الاتجاه الذي أرخ للأدب، وهو ما قد مثله كتاب "الأغاني" أحسن تمثيل. ومن الغرائب أننا لا نملك، في زمن المطبعة والحاسوب، كتابا واحداً يؤرخ للأدب العربي بطريقة جيدة. وفضلا عن ذلك فإن التراث النقدي غني بالنزعة الفنية الرامية إلى إصدار حكم القيمة الناضج، وهو ما يبنى على مبدأ فحواه أن الحقيقة الوجدانية هي أسمى الحقائق المتصلة بروح الإنسان أو بقيمة الشخصية.

كما أن حركة النقد التراثية قد عرفت المنهج التأويلي، وهو منهج لم تعرفه الثقافة اليونانية الرومانية، اللهم إلا على ندرة وحسب. فلقد راح محي الدين بن عربي يشرح ديوانه "ترجمان الأشواق" في كتاب جديد عنوانه "ذخائر الأعلاق". وجاء الشرح تأويليا من شأنه أن يحيل الظاهر إلى باطن لا يرى للوهلة الأولى، وهو يكشف عن فحوى مخبوء في جوف النص، ولا يتوصل إليه الوعي النقدي السابر إلا بعد التأمل

والتفطن. ولكن الشيخ قد اضطر إلى التمدد في هذا الشرح، ولو قليلا، وذلك بغية النجاة من تهمة التغزل بامرأة من البشر، إذ إن هذا الفعل لا يليق بشيخ جليل يزعم أنه خاتم أولياء الله. ومع ذلك، فإن ابن عربي، على مثالبه، رجل ملهم يبتكر بأصالة حقا، كما أن "ذخائر الأعلاق" كتاب جد نفيس، بل هو فريد في بابه، ولا سيما من جهة نزعته الإنسانية النادرة في تراث البشرية بأسره. ويكمن تفرده في منهجه التأويلي النازع إلى تحليل الجملة والشذرة التصويرية ،بل النسيج الأسلوبي للنص كله، كما يكمن في ميله إلى استيعاب اللفظة الواحدة استيعاباً فقهياً لم يعمد إليه أحد من قبل أو من بعد في مضمار اللغة العربية.

وهذا مثال على ذلك .لقد فسر الشيخ كلمة "الجوى"، التي جاءت في أحد أبيات الديوان، بقوله: "والجوى هو الإنفساح في المحبة، لأنه على الحقيقة مأخوذ من الجو" وهذا يعني أن الجوى هو الحب المطلق السراح ،الذي لا تحده الحدود ولا تقيده القيود ، وذلك لأن الانفساح أو الإطلاق هو السمة الأولى للجو الذي اشتقت منه لفظة "الجوى". ولا ريب في أن المرء يحتاج إلى الكثير من الفطنة ليدرك أنّ هناك صلة فقهية أو اشتقاقية بين الجو والجوى. وبسبب هذه الصلة وحدها صارت لفظة "الجوى" حاملاً لمحمول عاطفي نفيس، بل قل لنازع إنساني نبيل. وهذا يعنى أنه أدرك القرابة التي بين لفظة ولفظة، وبين صورة وصورة، وكذلك بين شيء وشيء. وربما جاز للمرء أن يزعم بأنك قد لا تصادف البتة من هو أكثر حساسية تجاه اللفظة العربية من الشيخ الأكبر، الذي هو أستاذ بغير تلاميذ في هذا الزمن الأعجف المرير.

ومما هو معلوم أن هذا الشرح التأويلي قد كان وقفاً على الصوفيين وحدهم، وذلك لأنهم أهل أذواق وأشواق، بل إنهم مختصون

بفقه اللامفهوم، فضلا عن أنهم أهل شعر وأدب وكل ماله صلة بالكلام الأنيق. ولقد نشأ هذا المنهج التأويلي نتيجة لانشغال العالم الإسلامي بتفسير القرآن الكريم وتأويله، فانسحب التأويل إلى حقل الأدب وشمله على نحو تلقائي لا تكلف فيه، فأعطى ثمارا وفيرة لعل من أبرزها جملة الشروح التأويلية التي كتبها بعض أهل الأذواق على تائية ابن الفارض، وكذلك على "فصوص الحكم" للشيخ الأكبر، إذ قدمت النصين بوصفهما رموزاً تحتاج إلى الترجمة من لغة الإشارة إلى لغة العبارة.

ثم إن النقد التراثي الذي بدأ يزدهر منذ القرن الثامن الميلادي (ولا سيما مع الأصمعي نحو سنة ٨٠٠م)، والذي راح يذبل بالتدريج إثر وفاة ابن الأثير في النصف الأول من القرن الثالث عشر، بعد ما بلغ ذروته مع الجرجاني في القرن الحادي عشر، إن هذا النقد في ميسوره أن يرفد النقد الحديث بالكثير من العناصر التي ينبغي أن تؤسس أي جهد نقدي كبير، وذلك إذا ما أريد للحركة النقدية العربية أن تنزع صوب التفرد والأصالة، اللذين هما القيمة بأم عينها، إذ إن الشيء لا يكتسب قيمته إلا من فرادة نمطه التي تفرزه عما سواه، وبذلك فإنه لا يجتر الأنماط الأخرى ولا يكررها أو يقلدها، بل هو لا يقاربها إلا على نحو خلاق، بحيث يتألف التقليد من النموذج المحاكى بعد ما حذف منه الكثير وأضيف إليه الكثير.

وربما جاز الزعم بأن النقد التراثي قد وضع يده على مبادئ نقدية ذات قدرة على البقاء والإستمرار، بل لعلها أن تكون من القواعد الصالحة لنقد الأدب في كل زمان ومكان. فمثلا يؤكد القاضي الجرجاني في "الوساطة" أن التكلف هو داء الأدب، أي أن النص الذي لا تنسجه التلقائية هو عمل مصنوع من الرماد، ولا قيمة له بتاتاً. يقول الجرجاني:

"ومع التكلف المقت، وللنفس عن التصنع نفرة". يقينا، إن هذا المبدأ هو أول المبادئ الثابتة، حين يريد المرء أن يصدر حكما يتصل بأي إنجاز أدبي مهما يك نوعه. واستنادا إلى هذا المبدأ فإن أكثر الشعر الحديث لا صلة له بالجودة، وذلك لأنّ التكلف والتصنع واضحان عليه دون لبس. فلا مبالغة ولا افتئات إذا ما زعم المرء بأن الشاعر الحديث يستنفر جملة قواه وطاقاته الذاتية، ولكنه لا يفعل أي شي ذي بال.

وقد يجوز الظن بأن في ميسور النقد التراثي أن يرفد النقد الحديث بالرعشة الجوانية، أو أن يزوده بالدفء الروحي الذي يحتاج إليه الأدب الحديث الناشف والجانح إلى التهويم الذي من شأنه أن يحيل النص الأدبي إلى هلام. ومن دون الرعشة الجوانية أو الوجدانية لا يكون الإنسان إلا وحشا فقط. ولهذا فإن تلك الرعشة شديدة القدرة على أن تؤهل النقد للنظر إلى النص الجيد بوصفه الموجود من أجل الروح، ثم من أجل الذائقة. فلقد جاء ضياء الدين بن الأثير بنظرة بديعة يوم وصف القصيدة الممتازة بأن لها نشوة كنشوة الخمر، وطربا كطرب الألحان. أما القاضي الجرجاني وهو من أندر الخبراء بالذوقي والجمالي، فقد عين للنقد وظيفة تتلخص في التفتيش والكشف عن المضمرات في البواطن العميقة. ففي لباب نظرية ذلك القاضي أن مآل الجمال إلى باطن تحصله الضمائر. وهذا يعني أنه لا بد من التفتيش عن الحقائق في العمائق .

إن هذا التعقب للكشوف والرؤى هو لحن غائب عن السمفونيا النقدية في هذه الأيام المأهولة بجهالة انتحلت ثوب العلم. فعصرنا الراهن متطرف في نزوعه المادي، أعنى في جشعه وميله إلى الاستهلاك، ولهذا فانه قلما يأبه بالطراء الداخلي للروح البشري. ومما هو في الحق أن ذلك الطراء هو المحتوى الصميمي للأدب في كل مكان

وزمان. فإما أن يعمل الأدب على أنسنة الإنسان، وإما أن لا تكون له أية قيمة بتاتا .وبما أن عصرنا لا يأبه كثيرا بالإنسان جملة، فإنه يسرف في إغفال الوجوه الجمالية الذوقية للروح ومنجزاتها الفنية. وما لم يتطعم النقد الحديث بهذا الأفق الممكن والمفقود في آن معا، فإنه سوف يظل يكابد الابتسار، بل الغثاثة والسماجة الراهنتين اللتين حلتا محل المحتويات الإنسانية النبيلة. فلا مرية في أن غاية الأدب النهائية هي مخاطبة الإنسان من باطنه ابتغاء ايقاظه على إنسانيته، ثم السمو به إلى أفق البراءة والدماثة وتزكية النفس.

* * *

وأما عبد القاهر الجرجاني فأستاذ بغير تلاميذ في العالم العربي الراهن، مع شدة الحاجة إليه وإلى قدرته على أن يرفد النقد الحديث. ولعل أهم ما في أمره أنه قد ابتكر المنهج المفتوح في استيعاب النصوص الأدبية. فخلاصة هذا الناقد أن الكلام الفني قول راح السمع يسترقه أو يختلسه اختلاساً وهو يتنصت على النائي والعميق. ولذا ،فإن ما يندرج في النص من الفحوى لهو جملة من العناصر المفتوحة التي من شأنها، لدى التفسير والتأويل، أن تتماوج وتتعدد باستمرار.

وقد لا تصادف من استطاع أن يعرض نظرية عبد القاهر، على الرغم من كثرة الذين بحثوا في تلك النظرية وتناولوها بالدرس والعرض والتشريح. فأي ينبوع ثر يمكن للنقد الحديث أن يشرب منه حتى الارتواء لو أن عبد القاهر وجد اليوم من يستوعبه ويطوره من خلال تطعيمه بشيء من المنجزات الحديثة. وما الاستيعاب المقصود ههنا إلا استنفار المضمرات والمبادئ الكلية الكبرى الصالحة لإنعاش النقد الحديث أو لتزويده بالطاقة اللازمة لشحنه بالخصوصية والحيوية.

ومما لا غلو فيه أن عبد القاهر إنما جاء نتاجاً لتطور الثقافة الصوفية العربية، كما أن نظريته النقدية كثيراً ما تطبق المبادئ الصوفية على النصوص الأدبية، ولكن بطريقة ليست جهرية أو صريحة. ولا مجال في هذا الموضع لتفصيل هذا الأمر، فهو بحاجة إلى بحث خاص يفرد له على حدة. وحسبك إيجاز القول ببضع نقاط:

يذهب الجرجاني إلى أن الكلام الناجح ينطوي على شدة ائتلاف في شدة اختلاف، بحيث تكمن حلاوة النص الناجح في اكتشاف الوحدة داخل الفرق نفسه. فالجرجاني ينيط بالشعر وظيفة التوليف بين المتنائيات، أي أنه ينيط به وظيفة التغلب على التنافر، أو وظيفة إنجاز التناغم. والجرجاني بهذا الموقف يفهم الشاعر كما فهمه جون رسكن في الجزء الخامس من كتاب له عنوانه "الرسامون المحدثون". إن الشاعر (وكذلك الصوفي) كائن لا يتحمل الفوضى والتضاد، لان الفوضى والتضاد هما الموت، أما الوحدة والانسجام فهما الحياة. ولهذا، فقد ذهب الجرجاني في موضع آخر من "أسرار البلاغة" إلى أن الأسلوب الأدبي" يجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقه، ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة".

فلقد كانوا غارقين في الخطأ أولئك الذين قدموا الجرجاني بوصفه تابعاً صغيراً لأرسطو . مع أنه متأثر بأرسطو إلى حد لا يخفى. ولكن، أليس من الناصع أن صاحب هذه المبادئ هو تلميذ من تلاميذ ماني الذي هضم الثقافة البابلية وأعاد إنتاجها من جديد؟ ألا تدل هذه الأفكار على مفهوم التضاد الذي هو المفهوم المركزي في المانوية، كما يعلم كل من له علم. ويبدو أن السياسة لا يسعها أن تمس شيئا دون أن تشوهه وتسلبه فحواه أو معناه.

إن هذا المبدأ الذي يبثه الجرجاني في نظريته من ألفها إلى يائها هو شي شديد الشبه بمبدأ وحدة الوجود التي راح الصوفيون يتبنونها ويدافعون عنها بكل ما أوتوا من قوة. وههنا يتحد الغريب مع الغريب، والأجنبي مع أجنبي آخر لا يمت له بصلة، ليتكون منهما كون واحد متكامل ومتحرك. فمن الواضح أن التضاد أو انخراط الأضداد في الوصال هو الأس الذي يفرز فكر الجرجاني كما تفرز الكبد الصفراء. فمن هذا المبدأ الأكبر اشتق ثلاثة مبادئ أخرى، والعباقرة أناس اشتقاقيون أو توليديون.

أما أول هذه المبادئ المشتقة من المبدأ الأس فهو توتر المسافة أو الفرق، بل قل إنه شهوة التئام الشمل لشيئين يفصل بينهما بون شاسع. ومما قد لا يخفى أن هذا المبدأ ينطوي على ماهية غرامية مستترة. وبما هو كذلك فإنه مجذر في الراقة التحتانية للنفس. وهذه حقيقة من شأنها أن تؤكد ما فحواه أن النقد التراثي قد ناغم بدقة بين معايير الأدب وبين محتويات النفس. يقول عبد القاهر في "أسرار البلاغة" : "وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كان إلى النفوس أعجب...وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستظراف أنك ترى الشيئيين مثلين متباينين ومؤتلفين مختلفين". التباعد، المسافة، الفاصلة الكبرى، ذلكم هو جوهر الأمر (انفصال الجنسين كل منهما عن الآخر؟ التحريم؟) وهذه رعشة لا وجود لها في تراث أرسطو الذي أراد العدو الداخلي أن يفرضه على الجرجاني بغير وجه حق.

ومن مبدأ المسافة هذا، وهو مبدأ صوفي في الصميم، إذ تؤمن الصوفية بأن الأشياء لا تكابد رهقا مثلما تكابد الفراق والفصال والرغبة الحارة في اللقاء والاندماج، من هذا المبدأ اشتق الجرجاني مبدأ آخر هو

مبدأ "الغرابة" أو "شهوة الإغراب"، على حد قوله. وبناء على هذا المبدأ يكون النص الجيد كلاما اختلس اختلاسا أو انتزع انتزاعا بحيث يخرق الإجماع و يقتسر الطباع. إنه ينبع من خلد قصي. ولهذا فإنك تراه يدهش ويخطف. وبذلك يتبدى واضحا أن عبد القاهر حاول أن يؤسس الأسس النفسية للأسلوب العظيم .

وهذا يعني أن فنا يخبئ لك سرا هو فن أصيل حقا. ولهذا، قال الجرجاني بمبدأ التلويح والرمز، أو قل بمبدأ التلويح الرمزي، وهو مبدأ يشتقه ذلك الناقد الفذ من مثنوية المسافة والرغبة في محو المسافة، أو إنجاز الوصال والاتصال ،فمن خلال الرمز تتيسر صيانة البعد الفاصل بين العمل الفني وبين المتلقي. أما تشريح الرموز، أو شهوة اختراق الخفي والمخبوء، فمحاولة طيبة تبتغي إشباع مسغبة الالتقاء بالمستور التي هي من جذور المنهج الصوفي، والتي أسهمت أيما اسهام في تطوير الحضارة، لأنها تملك أن تكشف عن أسرار الطبيعة وما تخفيه من طاقات ومكنونات.

إذن، مع الجرجاني اقترب الجهد النقدي من الصوفية والفلسفة وعلم النفس وعلم الأسلوب، بحيث صار مزيجا من الشعر والفكر والفاعلية الانتقادية الشديدة القدرة على إصدار أحكام القيمة التي من دونها سوف يتمكن الوضيع من اغتصاب مكانة الرفيع دون أي شعور بالحياء. ولكن، لا بد من إشارة سريعة مؤداها أن نظرية الجرجاني قد جاءت ، لا نتيجة لتطور النقد التراثي وحسب، بل عصارة أخذت من جميع إيقاعات الثقافة التراثية العربية برمتها. وإليكم مثالا واحداً أقدمه ههنا ليؤشر إلى أن جذور النظرية ضاربة في الانجازات الكبرى التي أنجزها النقد الأدبي الأسبق.

ثمة كتيب لطيف لابن طباطبا عنوانه "عيار الشعر". وقد نشر زهاء سنة ٩٠٠م . وفيه تملك أن تقرأ هذا الكلام: "ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازاً لمن يسمعها، الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسط العبارة عنه، والتعريض الخفي الذي يكون بخفائة أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه. فموقع هذين عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها لثقة الفهم بما يرد عليه من معناهما".

لعل مما هو ناصع تمام النصوع أن ثمة معيارين نقديين في هذا المقبوس الشديد الأهمية: على النص الأدبي أن يهب المتلقي فرصة الحدس والتفطن، وعليه كذلك أن يصاغ وفقا لمبدأ التلويح، أو مبدأ الالماع والتلميح الذي يصون درجة ما من درجات الخفاء، أو المسافة بحيث يحرض في المتلقي شهوة اختراق المستور أو شهوة الإلتقاء بالأسرار والمخبوءات. وفي الحالين ثمة استدراج لطيف للعقل أو للفهم يسوقه دون أن يشعر بالإقتسار إلى مكافأته التي يستحقها عن جدارة نتيجة لما بذله من جهد. وهذا يعني أن النص الجيد يعلم بالامتاع الذي أشار إليه ابن طباطبا من خلال مقولة" البشرى" ومقولة" الحلاوة" المذكورتين في المقبوس نفسه. ولكم أجاد الرجل حين رأى الصلة بين النص والمتلقي وكأنها صنف من أصناف الوعد بنشوة منعشة. وهذا يعني أن القارئ إنما يقرأ النص الأدبي لأن روحه موعودة بشيء من الانخطاف الذي هو السمة الكبرى بين سمات الحب أيضاً، وإلا فلماذا يقرأ الناس أي أدب، مهما يكن نوعه؟ إن البشرى التي قال بها ابن طباطبا، والنشوة التي قال بها ابن الأثير، والمتعة التي قال بها النقد الأوربي الحديث هي ثلاثة أسماء لماهية واحدة. وهي، دون ريب،

الدافع إلى القراءة، أو إلى تلقي الآداب. وربما جاز القول بأن المتعة أس الوجود البشري، ولولاها لما كان للحياة أن تكون.

ومما هو جد ناصع أنّ مبدأ التلويح الرمزي الذي قال به الجرجاني يجد جذوره في هذا الكتاب اللطيف، بل إنّ معظم المبادئ الكبرى المؤسسة لنظرية الجرجاني مجذرة أو مبثوثة على هيئة نويات جنينية في "عيار الشعر". فما يقوله ابن طباطبا عن تقريب البعيد و"تأنيس الموحش حتى يعود مألوفاً محبوباً"، وكذلك عن إبعاد "المألوف المأنوس به حتى يصير وحشياً غريباً"، هو في الحق مذهب الجرجاني في التباعد والخلابة وشهوة الاغراب (وللمرء أن يلاحظ التشابه بين قول الجرجاني بتغريب المألوف، وبين مقولة "التغريب" التي قال بها برخت في اواسط القرن العشرين).

ولكن لا بد من التنبيه على أن التلويح الرمزي قد يجمح فيستحيل إلى لغو وتهويم خاويين. بل ربما استحال على أيدي بعض الممرورين إلى هذاء سقيم. ولذا، لا بد من أن نشكم الشطح المتطرف بالعقل من حيث هو النهى أو القوة الذاتية التي تنهى المرء عن الشر والخطأ والإسراف والتسيب.

ثالثاً - الأسلوب وتحليل اللغة:

ربما كان تحليل اللغة الأدبية نافعاً جدا إذا ما أراد المرء أن يفهم النص الأدبي، ولا سيما القصيدة فهما عميقا من شأنه أن يجعل فحواه مكشوفاً أمام الوعي السابر البصير. ولكن ثمة حقيقة ينبغي تأكيدها، ومؤداها أن كل لغة تحتم طريقة خاصة في مضمار تحليلها أو استيعائها، وذلك من خلال العقل بوصفه ذهنا يبحث عن الصلات التي

تتضمن العلل والمسوغات، أي يمارس التذهن والتفهم بواسطة التفطن والإستبصار. وهذا يعني أن العقل بوصفه الذهن يختلف عن العقل من حيث هو الحجى، أو تلك الطاقة الذاتية التي تقارع الحجة بالحجة ابتغاء البلوغ إلى اليقين.

وأيا ما كان جوهر الشأن فإن النص الأدبي منسوج من كلمات ولا يسعى البتة إلى أن يكون غير ذلك. ولكن ما هو شديد الأهمية أن تحليل المفردات العربية يختلف عن تحليل المفردات في أية لغة أخرى. فمثلا ثمة قرابة ينبوعية بين كلمة "كتاب" العربية وبين كلمة "كتيبة" التي هي قطعة عسكرية معروفة. أما وجه القرابة فهو الجمع، إذ الكتاب حشد من الكلمات أو المعلومات، والكتيبة حشد من الجنود أو المقاتلين. وفي ميسورك أن تكشف عن صلات من هذا الصنف بين آلاف الكلمات العربية. ولكن هذا الأمر لا وجود له في اللغة الانجليزية اللهم إلا أن يكون ذلك على ندرة وحسب.

إذن، يجب على الدارس أن يلاحظ القرابات التي رسخها نمط الاشتقاق العربي بين لفظة عربية ولفظة أخرى قد لا يبدو أن بينهما أية صلة إلا بعد شيء من التفطن والاستبصار. فمثلا تشتق اللغة العربية كلمة "الطيبة" من كلمة "الطيب" التي تعني العطر، حتى لكأن الطيبة هي تأنيث الطيب، وحتى لكأن الإنسان الطيب كائن زكي الرائحة بحيث يمكن للناس أن يشموه وأن يتمتعوا بأريجه الفواح.

كما أن اللغة العربية تشتق كلمة "البضاعة" من كلمة "االبضاع"، الذي هو فعل الحب الجسدي. وهي بهذا الاشتقاق تؤشر إلى أن التبضع أو شراء البضائع وحيازتها هو الأخ الشقيق للحب، إذ الشيئان كلاهما متعة أو لذة.

وربما كان من الواضح أن كلمة "الأداة" مأخوذة من "أدى"، وهو الفعل الذي تصدر عنه كلمة "الأداء" أيضاً. فالأداة هي ما يؤدي العمل، أو ما يؤدي إلى غاية مقصودة. وهذا هو وجه الصلة القائمة بينها وبين ذلك الفعل.

وتشتق اللغة العربية مجموعة ألفاظ الحياة والحيا والحياء والمحيا والتحية من مصدر واحد. ويبدو أنها جميعا تزدلف إلى جذر توليدي بعينه. فالحيا أو المطر هو صانع الحياة ولا حياة بغير ماء. أما الحياء فهو سمة من سمات الإنسان الحي بالروح، وأما المحيا أو الوجه فهو الصورة العليا للحياة البشرية التي هي أسمى أنماط الحياة. ويبدو أن التحية إحياء أو تجديد للعلاقة مع الآخر. ومما لا يخفى على من له خبرة باللغة العربية أن حرف الحاء هو حرف الحياة والحرارة والحركة والحرية. والماهيات الثلاث الأخيرة هي بعض من فاعليات الحياة وسماتها.

وربما جاز للمرء أن يذهب إلى أن تحليل بعض الكلمات المتواترة في النص الأدبي قد يسهم في توضيح مغزاه ومقاصده النهائية الكبرى. فإذا ما انتبه الدارس للألفاظ واستطاع أن يكشف عن وضعها الاشتقاقي فإنه سوف يحصل على خير وفير. فالصوفيون يعتقدون بأن "الحق ما ستره الحق وأخفاه". وهذا يعني أن البلوغ إلى الحقائق يحتاج إلى التفطن السابر الحصيف .

فلئن تأملت معلقة امرئ القيس بشي من الرويّة وجدت أنها سلسلة من الأحداث الغابرة التي ثبتتها الذاكرة والتصقت بها وصانتها من التلاشي. وبما أن الذات تبتغي ترسيخ الذكريات فإن حرف اللام في روي المعلقة لم يكن شيئا من قبيل الصدفة، لأن حرف اللام يحمل صورة اللزوم أو الإلتصاق، بل التحام شيئين على نحو لا فكاك له.

وعلى هذا الضوء تملك أن تستوعب السبب الباطني اللاواعي الذي جعل المعلقة تبدأ بكلمة "قفا"، وهي التي يحاول الشاعر بواسطتها أن ينهر الزمن أو يشكمه ويوقفه ويمنعه من السيلان. وإذ تبدأ هذه المعلقة كلها بحرف القاف الشديد القسوة فإن هذا الأمر يوحي بأن النص مخصص لشدة تكابدها الذات التي يفترسها التصرم والزوال، فضلا عن الحرمان والحاجة إلى الإئتلاف القادر على مكافحة الاغتراب. وبذلك فإنك تملك أن تستوعب شكوى الشاعر ومعاناته وعوامل أزمته الوجدانية.

ولئن تأمل المرء برهة الحصان وبرهة الطوفان المؤلفتين لشطر كبير من المعلقة، فإنه سوف يدرك أن كلا منهما لا تقل عن كونها دمجا لا شعوريا للحركة والثبات معاً في بنية نفسية واحدة، وذلك شأن مختلف عن صورة الليل التي لا يأهلها سوى الثبات وحده.

إن التفطن للحرف والكلمة والأنسوجة اللغوية، وكذلك للأسلوب العام، هو درب إلى الدلالة، بل حتى إلى أسرار النص ومكنوناته المكتومة عن الوعي أو عن الشعور. ومع أن معنى النص مطلول على سطحه، فإن كل تحليل لغوي من شأنه أن يزيد الفهم ثراء، وأن يجعل النص أكثر انكشافا أما م الوعي.

فالأدب الجيد ينسجه الخيال الأصيل، أو القادر على استنفار الطاقات اللغوية بحيث تستجيب لحاجات الوجدان العميق أو الباطن الحميم. وهذا يعني أن العنصرين، أقصد الخيال والوجدان، متحدان في الأسلوب الذي ينبغي أن يكون منسوجا من اللدانة والمتانة، أو من الطراء والصلادة في آن واحد، وذلك إذا ما أريد له أن يرقى إلى برهة النجاح التي لن ينجزها إلا إذا استطاع أن يجعل اللغة، كالشمس، تبزغ على الدوام، أو

تولد في كل برهة. ولكن أهم ما في الأمر أن تحليل الأسلوب هو طريقة من أفضل الطرق للتعرف على مكنوزات النص وفحاويه.

ومما هو مؤسف حقا أن العالم العربي لا يعرف ناقداً مختصا بالأسلوب والتحليل اللغوي. وهذا نقص شائن ينبغي تغطيته في أسرع وقت ممكن. وهو أمر مثير للإستهجان ،وذلك لأن العرب أمة اعتنت بلغتها منذ أقدم أطوارها التاريخية. ومما هو مؤكد أن هذا الصنف من أصناف النشاط الذهني يمكن له أن يستفيد كثيرا من التراث الفقهي الذي تركه كل من ابن فارس وابن جني، وهما من كبار الأساتذة الذين لا تلاميذ لهم في العالم العربي الراهن، مع أنهما خبيران بتحليل اللغة العربية وبحركة اشتقاقها.

رابعاً - الموروث الصوفي:

لقد صار من الواجب اليوم أن يعاد النظر في التراث الصوفي انطلاقاً من مبدأ النفي والإثبات. إن النفي الذي ينفي ولا يثبت لا يعدو كونه مقرباً عدمياً تأباه الحياة والمنطق المعافى. فما من ريب في أن الصوفية العربية تقدر على أن ترفد العقل الحديث برفد فكري غزير، وأن النقد الأدبي، وهو الإيقاع الثقافي الذي ينبغى أن يتزود بشبكة واسعة من الأفكار يستعيرها من مصادر متباينة، يملك أن ينتفع بالموروث الصوفي انتفاعا جما ومؤكداً، وذلك لما للصوفية من قدرة على التأثير في المنهج النقدي نفسه. فالصوفية أنتجت مجموعة من الرجال هم من أسمى الذرى التي عرفتها البشرية طوال تاريخها كله. ثم إن من شأن الموروث الذي خلفه هؤلاء العمالقة أن يمد النقد الأدبي بنسغ حي كفيل بأن يسبغ على النقد الحديث سمة الخصوصية والتفرد.

تؤكد الصوفية على أن الوجود مفتوح،وذلك لأن "الممكنات لا تتناهى" في نظر ابن عربي. وكل جهد معرفي هو "فتوحات مكية" لا تتوقف عند حد. وهذا هو المبدأ الأولاني الشامل لجملة مذهب الشيخ الأكبر، أو المبدأ المؤسس له. ومما هو واضح أنه مبدأ جدلي خصيب ومعطاء، ولدى تطبيقه على النقد الأدبي فإنه سوف يفضى إلى فكرتين. أما أولاهما فتتلخص في حرية الإبداع، إذ ما من حدود يرتطم بها العقل فيتعطل عندها. وأما ثانيتهما فتنطوي على أن النص الأدبي يقبل شتى التفسيرات وشتى مناهج التأويل والنقد دون أن يتمتع أي منهاج بحق احتكار المصداقية أو بالحق في نفي سواه من المناهج.

وهكذا تكون مساحة بلا تخوم قد انفتحت أمام كل من الكاتب والناقد معاً. وهذا نفي لكل احتباس داخل أية منظومة منهجية، لأن في ذلك ضرباً من التحجر والجمود. فليس هناك سوى مسار لا يتوقف بتاتا. ومما هو ناصع تماما أن القول بالانفتاح الدائم للوجود يكافىء ذلك المذهب الرامي إلى "واقعية بلا ضفاف". فمن طبع النفس أنها خيالية تضيق بالحدود، بل تتبرم بها وتمقتها. وهذا التبرم هو ما يدفعها إلى إفراز الرؤى والأحلام وشتى أصناف الأخيلة التي تمكنها من الفرار إلى الرحاب الشاسعة المنداحة بكل اتجاه. فبواسطة الخيال الاقتحامي الباسل والنازح صوب القصي يملك الروح البشري أن يولج في الوجود الحي ما يحتاج إليه من نكهة ومعنى قادرين على مكافحة اللامعقول ولو الى حد ما. ولعل في ميسور المرء أن يعرف الصوفية بأنها الإنفكاك من سجون المادة وثقلها وبلادتها، ثم الفرار صوب الكائن الذي تصير اللغة لغواً حين تقاربه أو تدانيه.

وههنا تختلف الصوفية عن علم النفس الحديث. فبينما يزعم ذلك "العلم" بأن الخيال تعويض، أو بأن الفنون كلها أعواض عن رغبات

مكبوتة لم تنل حقها في الإشباع، فإن الصوفية تذهب إلى رؤية الأخيلة والفنون برمتها من حيث هي تكميل لما ينقص الوجود بحكم طبعة المبتسر. وهذا يعني أن الإنسان يملك أن يشارك الطبيعة في عملية الخلق عبر الفعل الخيالي البكر .وتلكم هي خلاصة سريعة لنظرية ابن عربي في الخيال، وهي نظرية فذة لو نبشت ودرست بأصالة وأكملت بنظرية الجرجاني، وكذلك بثروات العصر الراهن، لكان في مقدورها أن تطور النقد الحديث أيما تطوير. لقد أكد الصوفيون أن الرؤيا غوص في نقطة العقل، أو حراك في لججها التي تجهل التناهي والحدود. وبذلك رسخوا حرية الإشتياق إلى الغائبات وأرسوا مبدأ العمق بوصفه أساساً لكل أصالة نفسية، وتلاقوا مع الجرجاني في توتره من أجل المسافة والدة الغرابة والدهشة والحنين. وعندما تحدثوا عن المسافة السرمدية فقد جعلوا الحق المفتوح بمثابة مشروع ديمومي ننجز حضوره باستمرار عبر سياحة جذرها مكابدة الإشتياق إلى الغائبات. وفي مذهبهم أنه ما من شي يملك أن يفترع الأمداء المتمادية مثلما تفعل الرؤيا، تلك المقولة التي تبجلها أرواح الصوفيين إلى حد جعل من التصوف وعيا لا يهمه هم بقدر ما يهمه المستور الراخم في قلب المرئيات العينية الماثلة أمام الأبصار.

ولقد صار الفعل الحر عند الصوفيين ضربا من السياحة وإن كانت سياحة مجهدة من شأنها أن تتوتر ابتغاء البلوغ إلى مرتبة الكمال. وما دام الانجاز الفني صنفا من أصناف الفعل الحر، فقد صار من حقك أن تنظر إلى النص الأدبي الجيد بوصفه سياحة من نوع ما، همها الأكبر الإلتقاء بالوسيم والنائي، وكذلك بالسامي والأصيل. وحين تسوح النفس، فهل من هدف سوى النزهة؟ ثم أليس من الجائز القول بأن كل

نزهة نزاهة، أو نظافة وجدان؟ وحين يبدأ الفنان بانجاز عمله الفني فهل تراه يبتغي شيئا آخر سوى استحضار الكمال ناهضاً من أعماق نفسه الخاصة. وهذا يعني أن الصوفية من شأنها أن تسهم في تزويد الأدب بالأخلاق الجليلة كما تسهم في تحويل الأخلاق إلى أدب جليل. وبذلك يصبح الفعل الكتابي الفني شديد القدرة على الاستجابة للغريزة المثالية الراخمة بهدوء في صميم الروح البشري والتي هي أنبل عنصر في بنية الداخل الإنساني بأسره.

يقينا، إن أهل التصوف، أو حصراً أولئك الذين هاجروا إلى السكينة ورغد الوجدان، هم أقدر الناس على رؤية الجمال والاستمتاع بصوره المرممة لنسيج النفس إذا ما فتك بها التلف، وذلك لأن الجمال وقف على الأبرياء وحدهم، أو على أهل الرفاه الروحي الذين يسكنون في الدعة والنعمة وهدأة البال. وإذ تسعى الصوفية من أجل الاتصال بالوسيم فإنها لا تبتغي سوى النشوة والثمالة ومحو المسافة التي تفصل بين الحقائق والأحلام. ولهذا فقد جاءت اللغة الصوفية، في الغالب، لغة شفقية أثيرية الرقة، كما جاءت أساليبها خلابة ساحرة منسوجة من الفتون نفسه. أما الشعر الصوفي الدافئ الأنيس، فكثيراً ما يشبه عزفا على قيثار حنون.

* * *

يجب على النقد في هذه الأيام أن ينتبه إلى ما تكابده النصوص الأدبية من نقص في الخيال الأصلي النائي عن التزوير، وكذلك ما تحتاج إليه من طاقة وجدانية كان ينبغي أن تتزود بها لتصبح أدبا نفيسا ذا قيمة جليلة. ولعله أن يدرك بعد ذلك مدى النفع الذي يمكن لمقولة الرؤيا ومقولة السياحة الصوفية أن تقدما للأدب والنقد الأدبي على

السواء. إن ما قد حل بالأدب العربي خلال السنوات الثلاثين الأخيرة من وهن وعقم مميتين مرده إلى جملة من العوامل لا محل لسردها كلها في هذا المجال الضيق، وحسبك منها ثلاثة عوامل: أما الأول فخلاصته أن التيار الواقعي التصق بالحياة مباشرة أكثر مما ينبغي، فخسر عناصر الرؤيا والرمز وميل الأدب الدائم إلى التخييل بغية ابتكار الموحي والجميل. وأما الثاني فهو أن التيار الخيالي، أو تيار الحداثة الشعرية، قد فهم التخيل كما لو أنه مجرد عبث باللغة والتصوير والتشكيل، فجاء فقيراً إلى التماسك بل حتى إلى الحد الأدنى من التجسيد أو من التعبير عن التجربة البشرية الحية. وبذلك خسر اتصاله بالحياة واستحال إلى رطانة أو إلى لغو وهذاء في كثير من الأحيان. وفضلا عن ذلك فقد راح يتعفن في أحادية النمط أو في مجافاة التنويع وتعدد التيارات.

وأما العامل الثالث فهو إدارة الظهر للمثال بوصفه القيمة الجلى أو الغاية النهائية للروح المزود بغرائز مثالية من حقها أن تطالب بنصيبها من الإشباع. إن هذه المثالب المميتة قد أحالت الأدب العربي الحديث إلى صنف من أصناف البلادة الدالة على تخثر الحياة الروحية في المجتمع، فلا يمكن للأدب أن يكون إلا صورة عن روح الحياة الاجتماعية، أي عما هو لبابي في حياة الناس. ماذا، هل دخل الأدب العربي في الطور الذي يسبق طور التفسخ والتزنخ على نحو مباشر؟

ثم إن علينا أن نسلم بأن الأدب ليس صورة لواقع ممحوض وعار من أية إضافات جوانية أو ذاتية. فلا رب عندي في أن النص الأدبي الجيد هو التغام أصلي لثلاثة مكونات على الأقل: الواقع والخيال والوجدان. فمن الواقع يستمد النص مادته الغفل، أي ما يجعل منه ملاء أو تجسيداً ذا صلة بالمحسوس. وهذا يعني أن الواقع هو الهيكل العظمي للنصوص

الأدبية. إنه جسدها، ولكن قبل إحلال الروح في خلاياه كي يتمور بالعافية وينبض بالحركة. أما الخيال فبه يصير النص الأدبي مساحة حرة. وهو لن يسهم في تغيير الواقع أو في تغيير النفس المتلقية التي من شأنها أن تغير واقعها دوما ودون توقف، إلا إذا صار إلى هذه الصورة حصراً. فما كان للنص الأدبي أن يكون إلا لكي لا يتخثر الروح بين الوقائع، أي لكي لا يتشيأ فيخسر قيمته الداخلية التي من دونها لن يكون سوى حمأ مسنون.

بيد أن النص الأدبي لا يغدو إنسانيا إلا بالوجدان قبل سواه . فلئن قرأت دستويفسكي، فإنك لن تجد سر المزية في تراثه كامنا في شيء قبل أصالة الوجدان. وقل الشيء نفسه عن شكسبير، وكذلك عن الشعر العربي التراثي، ولا سيما الغزل العذري المألوم على نحو نبيل. ولهذا يجوز القول بأن الشعر التراثي نفسه بما فيه من قيم وجدانية نفيسة كفيل بأن يرفد النقد الجديد بآفاق من شأنها أن تفتحه على أمداء لم يلامسها من قبل. وفي الحق أن النصوص الأدبية الجيدة هي رافد شديد القدرة على تجديد النقد وانعاشه بفضل ما تملك أن تضخه فيه من قيم نبيلة ووثيقة الصلة بالحياة. وعندي أن من لا يستطيع أن يتعلم النقد من النصوص الأدبية الجيدة لن يكون ناقداً أصلياً في أي يوم من الأيام .

ومما ينبغي تأكيده أن الوجدان الصوفي أو وجدان الحنين إلى الألطاف الحسنى، وكذلك وجدان الرعوش الروحية الحميمة هو واحد من أغنى الممكنات القادرة على تزويد الأدب بالحيوية المنعشة. وحبذا أن يكون ابن الفارض مثلا على ذلك. إن حنين هذا الشاعر إلى اللطائف الهيفاء، أو إلى الأهيف الهانئ المستتب في البعيد، إن هذا الحنين المتقل بالدنف الأصلي الناجي من الفجاجة والرخاوة، هو من أنبل ما أنتجته البشرية من محتويات الوجدان النبيل. فربما صح الزعم بأن شعر ذلك

العاشق النادر هو مزيج من غبطة رائقة ومن حزن شفاف يمازج النفس المطهمة من المهد إلى اللحد. وليس من قبيل الشطح أن يقال بأنه روح محض لا شأن له إلا أن "يتحرش بالجمال إلى الردى"، على حد قوله في التائية الكبرى، حتى لكأنه يفتلذ فلذة من الأبدية ويطرحها في صحنك.

وخلاصة ما يراد من هذا المثال أن النقد ينبغي عليه أن يستمد مبادءه من النصوص الأدبية نفسها وأن يتعلم منها جميع الأصول التي تملك أن تؤصل شجرته التي يرجى لها أن تكون يانعة وباسقة في آن واحد. ويملك ابن الفارض حصرا أن يعلم الناقد درسا خلاصته أن النص الجيد لا يصير إلى هذه الحال، أقصد حال الجودة، إلا إذا كان مزوداً بجرعة وجدانية دافئة وكافية في الوقت نفسه. كما أن في ميسوره، بل في ميسور كل صوفي بلغ رتبة الصفاء الخالص، أن يسهم في إنضاج الذوق لدى الناقد المعاصر الذي صار في أمسّ الحاجة إلى الذائقة التي من دونها لن يكون هنالك نقد أصيل بتاتاً. فكل نقد أصيل يجب عليه أن يجيب عن هذا السؤال الذي هو سؤال القيمة حصرا، أو القيمة بوصفها برهة تركيبية في صميم الروح: هل بلغ النص المنقود شغاف الفؤاد؟ فمما هو مؤكد أن قيمته يؤكدها مدى هذا البلوغ نفسه. وفضلا عن ذلك، فإن هذا السؤال هو سؤال الذائقة حصرا. وبذلك يغدو سؤال القيمة وسؤال الذائقة شيئاً واحداً، أو تصير الذائقة والقيمة اسمين لمسمى واحد بعينه.

لقد أدين الصوفيون في هذا الزمن الأعجف بتهمة الرجعية فحكم عليهم بالنفي إلى أقصى المنافي، وبذلك نحي جانباً كنز من أغنى كنوز الثقافة العالمية بأسرها. أليس الانسان الصوفي رائداً للمساحات المحظورة وجوّاباً للمسافات التي لا يجوبها إلا التشرد المقدس؟ أليس

الإنسان الصوفي ثورة على كل تقييد يبتغي الإرتكاس في الجحور والأماكن المغلقة؟ وبما أنه يرود القصي فلا بد من أن يكون الكشف واحدة من مقولاته الكبرى. ولذا فإن الإنسان المتأثر بالمبدأ الصوفي سوف ينظر إلى النص الأدبي بوصفه صنفا من أصناف الكشف، وإلى النقد من حيث هو كشف الكشف. وبذلك حصرا يصير الكاتب والناقد معا دائرة متكاملة، أي أن كلا منهما يكمل الآخر ويكتمل به. فيا للصوفية من موروث ذهبي أهمل بغير وجه حق.

* * *

ولقد اهتم النقد الحديث أيما اهتمام بمعرفة العلة التي دفعت البشر في معظم أرجاء الأرض إلى ممارسة الكتابة وانجاز المبتكرات الفنية. ولعل الموروث الصوفي أن يكون شديد القدرة على الإستجابة لهذه المسألة الإشكالية. وذلك لأن الصوفية هي فقه الغموض الذي من دونه سوف لن نفهم الكثير. يقول ابن عربي في "فصوص الحكم"، أو في الفص الأول حصراً: "لما شاء الحق سبحانه، من حيث اسماؤه الحسنى التي لا يبلغها الإحصاء، أن يرى أعيانها، وإن شئت قلت أن يرى عينه، في كون جامع يحصر الأمر كله، لكونه متصفا بالوجود ويظهر به سره إليه، فإن رؤية الشي نفسه بنفسه ما هي مثل رؤيته نفسه في أمر آخر يكون له كالمرأة، فإنه يظهر نفسه في صورة يعطيها المحل المنظور فيه مما لم يظهر له من غير وجود هذا المحل ولا تجليه له".

إذن، لما أراد الحق أن يرى أعيان صفاته التي هي محتوياته ماثلة في حضور حسي يكون بمثابة المرآة ينظر فيها فيرى كلية ذاته التي لا حصر لصفاتها وممكناتها، فقد ابتكر العالم ليكون محلا مرئيا تظهر فيه الأشياء التي لا تتيسر مشاهدتها في هوية الفكر المجردة قبل أن تتجلى

على هذا النحو المنظور. وهذه هي العلة التي دفعت بالكون إلى الوجود. فلقد جاءت الأشياء إلى النور لتكون من أجل العين حصراً، وجميع الذين مجدوا العين والرؤيا (التي هي الاسم الآخر للإله رع، اله الشمس أو إله النور)، إنما ينتمون بشكل أو بآخر، إلى الديانة الفرعونية، وذلك لأن مصر الفرعونية هي البلد الوحيد الذي عبد العين ومجدها أيما تمجيد.

ومع أن هذا التفسير الذي قدمه الشيخ الأكبر متعال، أو مثالي، إلى حد بعيد، فإن في الميسور نقل هذا المذهب إلى حيز النظرية الأدبية على نحو مقنع، بحيث يمكن لك أن تقول بأن علة الكتابة والتفنن بوجه عام هي رغبة النفس في أن تضع محتوياتها أمامها لتنظر إلى صورة ذاتها كما تنظر في مرآة. فمن خلال التعبير تخرج صفات النفس من الداخل وتتجلى أو تتبدى على هيئة إنجاز خارجي منظور بعين الذات. وهذا هو التخارج أو قل التجلي بكل دقة.

وحين تمعن النفس في تأمل ما قد أعطت من ذاتها إلى ذاتها فإنها لا تكون بصدد أي شيء سوى النظر في هويتها على خير وجه، أي سوى التعرف على ذاتها حصراً. ومن دون التعبير الفني سوف يظل الكنز الذاتي موصداً مجهولاً مدفوناً في العماء الأبكم الأعجم. وهكذا يتضح بنصوع أن الأمر كله محصور في نور البصر والبصيرة على السواء. وذلكم بالضبط هو ما أطلقت عليه الصوفية اسم التجلي.

وهذا يعني أن علة الكتابة الأدبية هي أن النفس ترغب في أن تتجلى لذاتها أو أمام ذاتها.

وبانكشاف مضمرات النفس أمام مقلتها الداخلية الصافية ينتعش الفؤاد البشري بمسراته نفسها أو بأفيائه المشحونة بشحنة الوجدان الذي

من دونه يتعذر على الأدب الرفيع أن يكون. ولكن النفس لا تتوقف عند حد الالتذاذ بمكنوزاتها ومحمولاتها الذاتية، بل هي تضيف إلى ذلك ما من شأنه أن يعكر صفوها أي ما يعارضها ويحاصرها ويأتي إليها بجحيم حارق فتّاك. وبذلك فإنها تستوعب جميع أشكال التضاد والانشطار وما يخلخل الاستتباب ويحول دون السعادة والهناء، أو هو لا يسمح لهما بالحضور إلا في بعض الأحيان فقط.

ثم إن النفس تتفنن وتتأدب لأن نوافيرها تريد أن تتدفق، ولأن مدخراتها تبتغي أن تخرج إلى فسحة المشمس المغمّس بالنور. وبذلك فإنها تمنح نفسها فرصة التعرف على البكارة الدائمة في أشياء لا حصر لها بتاتا. وبهذا تتجدد أزمانها وينأى عنها رهلها وركودها. وبإيجاز، فإن ينبوع الكتابة أو التعبير بوجه عام هو رغبة النفس في النفح والتضوع، في التألق والإشعاع، في التخارج أو في المجيء من الكمون والغياب.

ولعل مما هو شديد الأهمية أن يقال بأن النفس تشتهي اللغة العالية التي تند عن الاندراج في عالم المياومة الداجن الباهت الفقير. ولقد أكد الصوفيون على أن الإنسان واللغة اسمان لمسمى واحد بعينه. فلقد أعلن ابن عربي في المجلد الثاني من "الفتوحات المكية" قائلاً: "لولا الكلام لكنا اليوم في عدم". وهذا يعني أن ثمة نصا أدبيا لأن ممكنات اللغة تسمح بوجوده، بل تلحف في المطالبة بحضوره. فما كان لشيء أن يكون إلا لأنه ممكن قد آن أوانه أو صار في الميسور أن يخرج من الإضمار إلى العيان

ومما يستحق التأكيد في هذا الموضع من النسق الراهن أن جميع هذه الأفكار المبثوثة ههنا تقع في الصميم من مذهب الشيخ الأكبر، ذلك الأستاذ العملاق الذي لم يستفد منه الفكر العربي الحديث إلا قليلا وحسب. وهذا يعني أننا قد التهمتنا المعاصرة حتى نسينا التراث.

وبالمثال الآنف الذكر يتبدى الموروث الصوفي قادراً على الإسهام، لا في معايير النقد التطبيقية وكفى، بل كذلك في نظرية الأدب نفسها، أي في التعرف على ماهيته حصراً، ولا سيما بوصفه لغة تحاول أن تتجاوز لغة الواقع لتشق دربها صوب عنان السماء.

ولكن لا بد لي من توضيح يحتاجه السياق. أن يصير النقد كشفاً واعتناءً بالموحي، الذي هو التماوج المتحرك داخل النص ابتغاء الإسهام في صنع المزية، فإن تلك الحالة لن تعرقل التذهن او الفاعليات التحليلية الأخرى المعتمدة على المحاكمات المنطقية، حتى و إن جنح الكشف إلى الشطح في بعض الأحيان. فالشطح، ولا سيما المعتدل، هو برهة حتمية في مسار العملية النقدية، أو قل إن من العسير أن يتخلص منه العقل إلا نسبيا وحسب، وبخاصة حين يراد للفعل النقدي أن ينأى عن المحاكاة الببغاوية المشكومة بنماذج جامدة أو متخثرة. فإما أن تتأسس الحرية في أساس المسار النقدي وإما أن لا ينتج النقد سوى الممسوخ والممجوج. وليس أمام كل ما هو موح إلا أن يتخثر أو يسيل. إن التجمد يكمن في الاتّباع ، أو إن المحاكاة موت، وإن ارتياد المجاهيل هو الحياة البشرية حين تبتغي أن تعاش على الأصالة.

ومما ينبغي التشديد عليه دون ملل أو كلل هو أن هذه العناصر المتباينة من شأنها أن تلتغم وتندمل داخل العملية النقدية نفسها. ومن شأن هذا التلاحم أن يفضي إلى وحدة عضوية هي أميل إلى التكامل منها إلى التناقض. وبهذا التكامل إن كان أصلياً يملك النقد فرصة جيدة للحصول على ثروات غزيرة وشديدة الحيوية والنفاسة.

إذن، ثمة على الدوام شموس للأقمار الشاحبة، واستخلاص الزمان من أشداق الفراغ أمر ممكن، بل جد ممكن حقاً.

* * *

الأسلوب والأدب والقيمة

القسم الأول

لعل مما يحتاج إلى توضيح منذ البداية أن الذهن يحتضن سؤال القيمة كي لا يتساوى النفيس والخسيس، أو الرفيع والوضيع، أو قل لكي لا يتساوى الذين يعلمون والذين يجهلون، فما الاتضاع إلا هذا الاستواء حصرا، كما أن الانحطاط، كل انحطاط مهما يك نوعه، ليس سوى تهافت القيم وإدارة الظهر للمعايير دون مبالاة أو اكتراث. ولكن الاهتمام بالقيمة هو آية بيّنة على أن الحياة ما برحت عالية أو مصرة على الاتجاه صوب الأعلى.

بيد أنه ليس بالشيء الكافي أن يصرح المرء بأن النقد الأدبي هو علم القيمة، أو الدراية باستصدار حكم القيمة الناضج، وهو ما أراه الغاية النهائية لهذا النقد، كما أراه إنجازاً لا يقوى عليه إلا الأقوياء وحدهم. ففي تقديري أن ثمة مجموعة من العمليات لا محيد عن انجازها ابتغاء البلوغ إلى حكم القيمة العادل. ولعل النظر في الأسلوب ومستواه وسماته وحجم الطاقة المودعة فيه أن يكون واحداً من أبرز تلك الأنشطة التي ينبغي على النقد أن ينهض بأوزارها، وذلك لأن النص الأدبي لغة ولا يملك أن يكون سوى لغة وحسب. ولكن يجب التنويه بأن لغة الأدب لا تنفصل البتة عن محتواه. وهذا يعني أن ثمة صلة دائرية بين الأسلوب والمضمون، أعني صلة تأثر وتأثير. فالمضمون يحدد اللغة التي يحتاج إليها، واللغة تحدد المضمون الذي تعبر عنه.

ولهذا، صار في ميسورك أن تؤكد على أن تجانس الأسلوب مع مضمون النص أو موضوعه لهو شأن شديد الأهمية حين يتعلق الأمر بسؤال القيمة. فلا يجوز أن تسود المسرحية المأسوية ألفاظ أو صور تدل على النور والشروق والولادة والتفتح وما إلى ذلك مما يؤسس التفاؤل، بل يجب أن تسودها ألفاظ أو صور تشير إلى الظلام والموت والانغلاق وما هو من هذا الفصيل. والعكس صحيح فيما يخص الملهاة الضاحكة، حيث ينبغي أن تنتشر ألفاظ الانفتاح والمرح والفكاهة وكل ما يشير إلى أن الدنيا بألف خير.

وحبذا أن أقدم لك مثالاً أو مثالين. فمعلقة امرئ القيس، وهي قصيدة موضوعها الحياة والحيوية، تسودها صور من شأنها أن تخدم هذا الموضوع نفسه: صورة الغرام، صورة النور، صورة الصيد، صورة الحصان، صورة الحركة، وأخيراً صورة الطوفان الدافق. أما معلقة طرفة بين العبد وموضوعها مثنوية الوجود والعدم، أو مثنوية الحياة والموت، فتسودها الصور والألفاظ التي تؤكد الوجود في مواجهة العدم، أو الصمود أمام الزمن والزوال. فلقد بنى ناقته بناء خرافياً حتى لكأنه يؤسس هرماً وظيفته مكافحة الفناء. وفي المعلقتين كلتيهما يتضح تجانس الأسلوب مع الموضوع دون أي نشاز.

* * *

ومما هو شديد الصدق في ذهني أنه ما من مقولة روحية تخص النقد الأدبي أكثر مما تخصه مقولة الوجدان التي أراها تختلف عن مقولة الضمير بعض الاختلاف، والتي أحسبها كلمة تعسر ترجمتها إلى اللغات الأخرى على نحو دقيق، وذلك لما يندرج في نسيجها من غموض قد يجعلها عصية حتى على التوضيح، فيحرمنا من صياغة

تعريف لها من شأنه أن يزيل عنها كل لبس. ولعل أهم ما في أمرها أن فحواها شاسع جداً، فلا تلخصها كلمة «العاطفة» ولا ترادفها كلمة «الانفعال» بتاتاً. ولكننا، مع ذلك، نعرف لها معنى ما حين نسمعها أو حين نراها مكتوبة على الورق.

وفي مذهبي أن الوجدان هو بيت القصيد في أدب الدرجة الممتازة. وهذه فكرة قد يسعك استنباطها من مآسي شكسبير الذي لا يدانيه أي كاتب أدبي آخر، اللهم إلا أن يكون دستويفسكي وحده هو ذلك الآخر الحساس العملاق. وربما جاز الذهاب إلى أن سوفوكليس يضارعه في اثنتين فقط من مسرحياته، وهما «أنتغون» و«أوديب ملكاً». ففي هذه المسرحية الأخيرة بلغ المسرح القديم ذروته التي لم يتجاوزها بتاتاً. وإذا ما قرأت تلك المسرحية بأناة وتمعن أدركت ما هو الوجدان دون أي لبس.

ولهذا أستطيع أن أزعم بأن في ميسور المرء أن يجعل المعيار الأول في نقد كل أدب قدرته على التأثير في الوجدان، وأن الأدب ما كان له أن يحتل مكانة سامية عند الناس إلا لأنه مخصص لمحاورة الوجدان والتأثير فيه قبل كل شيء. وما لم يكن الأدب من أجل الوجدان فإنه لن يكون إلا من أجل التسلية وتزجيه الفراغ وحسب. وحينئذ، فإن الاتضاع يكون قد استتب وانتهى الأمر.

ولا غلو إذا ما أكدت أن الوجدان هو أنبل عنصر في ملغمة الشعور الغنية بالعناصر التركيبية المتباينة. ومما لا يحتاج إلى برهان ذهني أن الأدب والفن الراقيين لا يتوجهان إلا إلى الشعور حصراً، فيخاطبانه ويحرضانه على الاستماع إلى محتوياته الراخمة سلفاً في مساحته المنداحة. فكل فن أو أدب لا يملك القدرة على البلوغ إلى

سويداء الفؤاد، أي على الالتحام بالوجدان، أو أقله بالشعور، لا يسعه البتة أن يكون أدباً على الأصالة. وهو لن يبلغ إلى ذلك المبلغ (والبلاغة هي البلوغ إلى الصميم) إلا إذا نبع من الوجدان وتوجه إلى الوجدان في الوقت نفسه، وبطريقة ناجية من الاصطناع والتزوير اللذين لا ينطليان على معظم القراء، ناهيك بالنقاد. وعندئذ فقط يحوز قدرة على التأثير الذي هو المقولة الأولى بين جميع المقولات التي من شأنها أن تحدد القيمة، وذلك لأن كل تأثير عظيم هو تأثير في الوجدان أو في الشعور. ولعل تلك القدرة أن تكون وثيقة الصلة باقتراب النص من كماله الخاص. وهذا يعني أننا لا محيد لنا عن الإنابة إلى الإنسان، أو إلى سريرته حصراً، لدى التعامل مع الآداب والفنون.

ولعل النسيج الأدبي الناجي من التزوير أن يكون نفحة (أو نفحات) من روح غني خصيب، أو قل من بنية جوانية تدخر الكثير من الثروات النفسية النفيسة، بل الأكثر نفاسة من الماس والياقوت. وربما جاز الزعم بأن هذه الحيوية الداخلية هي نسغ النص الأدبي الحقيقي ومادته ونبضه وحراك فحواه. وهي ما يزود ماهيته بالمزية والقدرة على الاجتذاب، ثم بالقيمة التي تأتيه من نضارته ونجاته من الاصفرار واستعصائه على الذبول أو على الخمود. فالنسغ الحي، أو اليخضور الناضر، ذاك بالضبط هو ما يتدفق داخل النصوص الأدبية الخالدة أو الشبيهة بالأشجار الدائمة الاخضرار.

ولأن الوجدان هو المقولة الأولى في فسحة الأدب، فقد كان التأثير هو المعيار الأول في النقد، وذلك لأن النص الأدبي له وظيفة ناصعة، وهي التأثير في الوجدان أو في العالم الجواني للإنسان، الذي هو روح أو نفس قبل كل شيء. وحين أقول التأثير في الوجدان فإنني أقصد

التأثير في الذائقة التي هي مقولة داخلية أيضاً. ولكن الوجدان والذوق والحساسية التي تتحسس الحياة أو الوجود هي مقولات ذاتية أو شعورية وليست ذهنية أو برهانية، أعني أنها لا تتمتع بأي منطق صلب. فما يؤثر فيك قد لا يؤثر في سواك، والعكس صحيح. وهذه حال من شأنها أن ترمد كلية المعيار أو أن تجعل منه إلى مقولة نسبية وحسب.

ولما كانت النفائس كلها تنبع من الوجدان وتؤوب إليه، أو هي تنبع من الشعور الطيب الحميم والأنيس في آن معاً، فقد ترسخت صلة متينة بين الفن والأدب والصوفية والفلسفة الذاتية. وعندي أن جميع هذه المنجزات الرائعة لا تنجزها إلا مناقب الأخلاق. وهذه حقيقة لا يعرفها سوى قلة من الناس.

وإنه لأدب عظيم ذاك الذي كتبه النفري الصوفي وكيركجور الوجودي الشبيه بالصوفيين. ولعل الشعر الصوفي أن يكون مجلى من أبرز المجالي التي تتكشف فيها صلة الأدب بالصوفية. وقد لا يخفى على الأديب أن شعر ابن الفارص الصوفي (وكذلك شعر الشيخ الأكبر، محي الدين بن عربي) هو شعر قبل كل شيء وبكل ما تختزنه كلمة «الشعر» من دلالة. ومع أن قصائده مكتوبة بأسلوبين، أولهما متشنج أو متخثر وراضخ لنزعة الجناس والطباق والاصطناع الزائف، وهي ما يسعك أن تسميها باسم عساء اللغة (والعساء يباس الشيخوخة، أو يباس الحياة، وهي علامة تدل على الانحطاط دون خفاء)، وثانيهما معافى أو سليم، بل هو مترع باللدانة واللطف والطراء، وذلك لأنه يعبر عن روح يحن ويشتاق بأصالة، مع هذا فإنّ ابن الفارض شاعر كبير، بل هو واحد من نخبة الشعراء الذين كتبوا باللغة العربية، ولاسيما الشعراء

التراثيين الذين ظهروا في العصر العباسي المتأخر. ولعل مزيته الأولى أنه يصدر عن خلق نبيل، وكل أدب لا يصدر عن خلق نبيل لا يعوّل عليه.

وفي الحق أن صلته بالسَحَر، وهو الساعة التي تسبق طلوع الفجر، وكذلك بالصَّبا، أو الريح الشرقية، التي أولاها الشعر التراثي قيمة خاصة، لهي صلة ليس لها مثيل في أي شعر آخر. فهاتان الكلمتان تتواتران في شعره كثيراً جداً، فتضفيان عليه شيئاً من الرونق والفتون، فيتبدى الشاعر نفسه بوصفه فناناً لا يبتغي إلا الاتصال بالجميل حصراً. فالرجل إياه يقيم في الصَّبا، على حد قوله الصريح، وهذه الإقامة آية على الحنين الملهوف، وكذلك على الرغبة في الاتصال باليانعات والغاليات. وفضلاً عن ذلك، فإنه يكثر من ذكر أسماء النباتات الطيبة الرائحة، ولاسيما الخزامى والشيح، وكذلك من ذكر الروائح العطرية نفسها، وهي القادرة على التأثير في شعور القارئ.

وهذا كله يعني أن الأسلوب قد جاء متجانساً مع الموضوع الشامل، أو مع المحتوى الكلي، الذي يسعك أن تلخصه بأنه التوقان المنهوم إلى الجميل الغائب أو إلى الحميم المفقود. نعم، إن ابن الفارض أشواق دافئة لا إشباع لها، وأسلوب متجانس في كثير من الأحيان مع هذه الأشواق الصادرة عن صميم الروح. وربما جاز الزعم بأنه يطلب شيئاً يقع وراء المرئيات، ووراء كل تجربة عملية. ويلوح لي أنه يطلب لطفاً لا وجود له على هذا الكوكب الأرضي المسكين. ولكن ما يحتاج إلى توكيد في هذا الموضع هو أن معرفة انسجام الأسلوب مع المحتوى، أو تجانسه مع الموضوع، هي واجب من أكبر واجبات النقد.

ومما هو ناصع أشد النصوع أنه يعشق الله والمرأة والجمال بوصفه الحقيقة العليا أو القصوى. وهذا ما قد أثر على الأسلوب فجاء

أنيساً لطيفاً يانعاً في كثير من الأحيان، وله جاذبية تشبه جاذبية الجمال نفسه، حتى صدق عليه قول إقبال في «أجنحة جبريل»: «إنه نديم الأذواق المرهفة». أجل إنه نديم الألطاف الحسنى. ولا غلو إذا ما زعمت بأن الشعر الصوفي قد بلغ ذروته في شعر ابن الفارص، الذي طوع اللغة الصوفية للشاعرية أكثر مما فعل ابن عربي في شعره. وقد تم ذلك كله بفضل مزيته الأولى، أعنى بفضل كونه عاشقاً أو شديد القدرة على العشق، شأنه في ذلك شأن دانتي.

وفضلاً عن هذا ، فإن ثمة ظاهرتين أخريين تخصان الأسلوب في شعر ابن الفارص. أما الأولى فهي كثرة أسماء الأماكن في هذا الشعر الصغير الحجم من الناحية الكمية. وبما أن تلك الأماكن بعيدة دوماً، فإنها توحي للقارئ بأن الحنين ينصب على النائيات، بل بأن تلك الأماكن نفسها ليست سوى رموز لمتاقات لا تنال ولا تطال بتاتاً، حتى لكأن الشاعر حين يذكرها إنما يخاطب العلو الصوفي حصراً، وبذلك فإنه يمارس التناسم مع مثال الجمال أو مع صورته الكلية المجردة. ولكن هذا التأويل السريع قد لا يفي بالغرض، أو هو لا يكفي لتوضيح ظاهرة المكان الشديدة الحضور والكثيرة التواتر في شعر ابن الفارص. وربما جاز الزعم بأن هذه الظاهرة قد هندسها اللاشعور لغاية من الغايات المكتومة. ولهذا صار لابد من تذهن متأن يعتمد مبدأ تحليل هذه الأسماء علها تبوح بما تضمره من هدف غير معلن. وقد توحي كثرة هذه الأماكن بوجدان الاغتراب الذي يكابده الشاعر، فعبّر عن نفسه بهذه الطريقة التي تأخذه من الواقع إلى الخيال، أو من الهنا إلى الهناك.

وأما الظاهرة الثانية فخلاصتها أن الشاعر يكثر من طرح الأسئلة في بعض قصائده. وبذلك تحل الجملة الاستفهامية محل الجملة

التقريرية، أو يصير لها حضور ملحوظ. وهذا مما يحقق التنويع أو التلوين في الصيغ اللغوية والشذرات التصويرية المؤلفة لنسيج النص أو لبنية القصيدة. ومن شأن هذا التنويع، بل كل تنويع، أياً كان شكله، أن يقاوم السآمة وأن يشد الانتباه، ويسهم في رفع درجة المتعة التي هي واحدة من أكبر غايات القراءة والإطلاع.

ولئن أضفت إلى ذلك كله ما فحواه أن معجم ابن الفارص واسع وشديد التنوع، وأن محتواه عميق وآت من البعيد، وأنه هو نفسه روح تتضوّع وتنفح أريجها على نحو أصيل، أدركت لماذا استطاعت لغته أن تشرح الشعور الصوفي أحسن شرح، وعرفت لماذا كان ديوانه مقروءاً منذ عصره وحتى عصرنا الراهن. ولقد أفلح القاشاني كثيراً حين قال في شرحه للتائية الكبرى، وهو المسمى «كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر»: لا يجوز لك أن تقرأ، ابن الفارص إلا بواسطة الفؤاد، أي بواسطة الوجدان. ففي الحق أن شطراً كبيراً من شعره ينبع من الوجدان ويتوجه إلى الوجدان.

* * *

وقد يحالفني السداد إذا ما زعمت بأن الأدب العظيم كله ليس سوى نتاج لفرط الحساسية، التي من عادتها أن تؤجج اللغة وأن تستنفر المعجم وتحشد الكثير من طاقاته المدخرة، بل ما من شيء يملك أن يوهج الأسلوب إلا عرام الحساسية وشدة قدرتها على التغلغل في الأشياء. وهذا ما يميز عدداً من الكتاب الإنجليز عن الكتاب الفرنسيين النزاعين إلى الشكلية في الغالب، أو في كثير من الأحيان. فها هو ذا وردزورث يتحسس الطبيعة وظواهرها على نحو منقطع النظير ويرى المشهد الطبيعي بعين فردية موغلة في الخصوصية. وفضلاً عن ذلك

فقد كتب سيرة روحه في قصيدة «الاستهلال» التي جاءت بمثابة إنجاز فني عظيم. أما نظريته في الأسلوب، وهي التي شرحها في مقدمة «القصائد الغنائية»، فتتلخص في أن يكتب شعراً «عن الحياة الريفية بلغة منتقاة من الكلام اليومي أو العادي». ولكن أسلوبه الفعلي قد جاء مناقضاً لهذه النظرية تماماً، فقد كتب شعراً بلغة أقرب إلى لغة الأدب منها إلى لغة الكلام العادي. وقد يحالفني السداد إذا ما قلت بأن الأدب يتعذر أن يكتب بلغة بسيطة أو بأسلوب معجمه ضيق أو محدود.

فلئن نظرت إلى تراث الكاتب الإنجليزي د.هـ. لورنس، وجدت حساسيته الحية قد أولجت في النص الروائي ضرباً من الشاعرية النثرية التي قربت لغة الرواية من لغة القصيدة أو من روح الشعر. وتملك حساسية دكنز المختص بمكافحة الشر المتفشي في المجتمع أن تبذ حساسية بلزاك المختص بتلك الموضوعة نفسها. وفي الحق أن ذلك الفرنسي قلما يتمتع بهاتيك الجاذبية التي يتمتع بها دكنز. ولا يعود سبب ذلك إلى الأسلوب وحده، بل يتعداه إلى تماسك الشكل الفني، وكذلك تلاحم الحبكة وشدة نصوعها، عند الكاتب الإنجليزي، أقصد عند دكنز.

كما أن شاعراً مثل راسين لا يرقى إلى مستوى شكسبير الذي استطاعت حساسيته المرهفة أن تصوغ شخصيات نسائية لا نظير لها في الآداب العالمية كلها، كما استطاعت أن تفجر اللغة الإنجليزية على نحو غير مسبوق. ويبدو لي أن ذلك الشاعر الجليل قد علم الشعراء الذين جاؤوا بعده درساً خلاصته أن للغة قوة خلابة فاتنة وقادرة على استخراج معظم مدخرات الروح. وفي الحق أن كورني، عملاق المسرح الفرنسي، لا يرقى إلى ذلك المستوى الشاهق الذي بلغه شكسبير. فأين مسرحية «السيد»، على جلال قدرها، من مسرحية «هاملت» أو «لير»؟

بل أين أسلوب راسين وأسلوب كورني، وكلاهما فاتر ولو قليلاً، من أسلوب شكسبير المحتدم الشامخ المنداح؟

وربما كان من شأن الحساسية المفرطة أن تفضي إلى الشعور المرير بالاغتراب والاستلاب والانفصال عن الوجود الحي. وقد يحالفني السداد إذا ما صرحت بأن شعور شكسبير بالاغتراب عن عالم منسوج من الشر دون سواه هو الذي فجر معجمه على هذا النحو الفذ. ولست أعرف أحداً أكثر اغتراباً من شكسبير سوى السيد المسيح الذي قال: «مملكتي ليست من هذا العالم». وبهذا القول ألمع إلى أنه المغترب الأكبر في هذه الدنيا وطوال جميع الأزمان. ومما يلوح لي أن معظم الأكابر في هذه الحياة قد كتب عليهم أن يكابدوا شقاء الاغتراب ومرارته الخانقة: البودا وسقراط والمتنبي والمعري وشوبنهور وليوباردي المنكوب بلعنة اليأس الشامل.

ولعل المعري المهيب أن يكون الأكثر معاناة للاغتراب، أو للاستلاب الروحي، في تاريخ الثقافة العربية كله. وهو أوغل من شوبنهور في هذا الشأن الشقي، وذلك لأن الفيلسوف الألماني قد وجد عزاء في الفن وفي تأمل الجمال، أما المعري الذي تطبق عليه الكآبة من جميع الجهات، والذي رأى نفسه سجين المحبسين، محبس العمى ومحبس البيت، لم يجد في هذه الدنيا بأسرها أيما عزاء، مهما يك نوعه، بل حسب أن والده سبب لمقاساته لأنه أنجبه. وهذا قول يضمر ما فحواه أنه تمنى أن لا يكون قد ولد. ولعل من نتائج هذا الشعور المضطرب الملتاع أن يغرس المرء في سواء جهنم قبل أن يغادر هذه الحياة الدنيا.

ولا أظن أن ثمة شيئاً يملك أن يرد الإنسان الحساس من غربته المزمنة، فالاغتراب هوالضريبة الحتمية للحساسية. وهي ضريبة من شأنها أن تحيل الحياة إلى اعتلاف بالتبن والزؤان.

ولعل الرغبة الرامية إلى التخلص من وحشة الاغتراب أن تفسر فورات الخيال وسورات الفؤاد التي تملك أن تدفع اللغة نحو التفاعل مع نفسها حتى تصير عالماً يموج أو يتفور. فالمحتوى الجواني لا يستطيع أن يتخارج إلا من خلال اللغة. وههنا تتضح الصلة التي تشد الأسلوب إلى الشعور، ولاسيما إلى الوجدان، أو إلى الحساسية التي تتلمس الأشياء. ولاغلو إذا ما قلت بأن كل لهفة يشرحها النص الأدبي هي محاولة لملء الفراغ الذي هو وجه من وجوه الاغتراب، كما أنها تبتغي تزويد النص الأدبي بالطاقة التي تسعى إلى جعله إنجازاً نبيلاً صالحاً لخدمة الروح، وخاصة بعد أن تكون قد أثرت على الأسلوب فدفعته صوب السمو الوثيق الصلة بالكرامة والشرف، أو بإنسانية الإنسان، الذي أراه عرضة لمزيد من التآكل في هذه الأيام العصيبة.

* * *

وقد يجوز الذهاب إلى أن الأسلوب نقلة حرة من العام إلى الخاص، أي من اللغة المشاع، أو اللغة الخام، إلى لغة فردية أو فريدة تخص هذا الكاتب أو ذاك دون سواه. ولما كان الأمر على هذا النحو لم تعد الكلمة المفردة هي الأهم في جودة الأسلوب، بل صيغة الجملة، أي كيفية إدارة المفردات. وههنا يتجلى البعد الفردي للأسلوب ناصعاً تمام النصوع. وهو يعني كذلك أن الصلة بين كلمتين أو أكثر ليست صلة تراصف أو تجاور، بل هي صلة تلاحم أو تآزر يبتغي تحقيق التأثير المنشود. ولا ريب في أن الإنسان الفريد له لغة فريدة، بل إن درجة تفرده أو أصالته تتحدد بدرجة تفرد أسلوبه.

ويلوح لي أنّ الشعر الذي تلتهم الكزازة، بل التجيف، معظم منجزاته في هذه الأيام، يتبدى في كثير من الأحيان، وكأن كتابه قد

حرموا من القدرة على التماهي مع روح اللغة، أو أصابهم العجز عن دفعها إلى تخومها القصوى. وإنها لغة متليفة ينتجها طور تاريخي متليف. وهذا هو طور الصناعة التي لا تملك إلا أن تصنع الانحطاط، بل التفسخ والتزنخ، على جميع المستويات. إنه، في الغالب، شعر يفتقر إلى الحيوية الروحية التي هي القادرة على أن تصنع النفائس. وكيف يمكن للحيوية الروحية أن يكون لها وجود في زمن الرياضة والمال واللهاث وراء حطام هذه الدنيا.

فليس افتئاتاً على الحقيقة أن يدعي المرء بأن الشعر الحديث هو العوم في اللغة، وذلك لأنه غالباً ما يجيء على هيئة تخيل بلا ضوابط بتاتاً، الأمر الذي من طبعه أن يجعل اللغة أوحالاً هلامية تفتقر إلى الحد الأدنى من الرصانة، وأن يبدد نضارة القول أو يحيله إلى هذيان أو بحران. ولا غلو إذا ما صرحت بأن قراءة هذا الشعر الحديث تشبه صيد الأشباح، وذلك لأن اللغة قد تخلت عن فطرتها أو استقامتها الطبيعية، وجنحت صوب الالتواء والاعوجاج، ولم تعد لغة الظهيرة الناصعة، بل لم تعد لغة الغبش الذي هو برهة وساطة بين النور والظلام. فلعل مما هو ناصع أن معظم الشعراء في السنوات الأخيرة قد صارت لهم ظلال تحجب الأضواء. أقول هذا مع قناعتي التامة بأن لغة الأدب الفذ هي لغة القصاء التي لا تصلح للمياومة إلا لماماً. ولكن التطرف في أي شيء هو أمر ممجوج ومثير للنفور.

وما كان للغة أن تتجفف على هذا النحو الاتضاعي إلا لأن اليبس قد أصاب عاطفة الإنسان في الآونة الأخيرة، وذلك تحت ضغط الظروف المادية الجديدة، ولأن الوجدان اليوم لم يعد يتمتع بالدفء والحرارة الكافيين والقادرين على استنباع مدخرات الروح. ولن أمل من

التأكيد على أن رعشة الوجدان التي أنتجت أعظم النصوص الأدبية في كل زمان ومكان هي أسمى القيم بأسرها، وكل أدب لا يمتح من الوجدان (أي من هموم الروح وآلامه) ليس سوى لغو سوف تلغيه الأيام، وذلك لأنه لا يستجيب للمسغبة الروحية التي نكابدها طوال حياتنا نتيجة لغياب الحياة الأصلية الدائم، أو نتيجة لكونها لا تحضر إلا على ندرة وحسب. وهذا يعني أن الحقيقة هي الروح، وأن الروح هو الحقيقة، وكل ما عدا ذلك قشور وألياف، ليس إلا.

ولئن راح الشعر الحديث يعتمد أسلوباً تجريدياً كفيلاً بتخثير اللغة أو بتحويلها إلى هلام، في الغالب الأعم، فإن أساليب الشعر التراثي قد راحت تجنح صوب الواقعية أو المباشرة والحركة الرأسية.ومع ذلك، فإنه يبلغ مرتبة الخلب في كثير من الأحيان، ولاسيما حين يعتمد مبدأ ترخيم اللغة وتدميثها، فإذا ما تفحصت أسلوب امرئ القيس وجدته شديد القدرة على تصوير الحركة التي هي المحمول الأكبر للحياة، كما أنه يتميز بإتقان التشبيه في بعض الأحيان حتى حد الدهشة. ولأنه أسلوب حي ومتفور، فإني أراه الأنفس والأكثر قيمة بين جميع الأساليب الجاهلية.

ولقد بلغ أسلوب الشعر التراثي أوجه في بعض قصائد الغزل الأموي ذات الدماثة الفاتنة، ولا سيما في عينية الصمة القشيري ورائيته المشهورتين، وكذلك في دالية يزيد بين الطثريه، ومرثية مالك بن الريب، وفي بعض أشعار ابن ميادة، وبعض قصائد ابن الدمينة، ثم في قصيدة أو اثنتين لجرير، وبخاصة تلك النونية التي تجعل اللغة تنساب من تلقاء ذاتها كأنها النسيم الحر. ففي هذه القصائد كلها تستحيل اللغة إلى صفاء خلاب، بل إلى طراء يشبه طراء العساليج الندية اليانعة.

وحتى ذو الرمة الذي ظل ملتزماً بالأسلوب الجاهلي الوعر في أواخر العصر الأموي لم يستطع إلا أن يغير أسلوبه في بعض الأحيان، وإلا أن يكتب بالأسلوب الجديد الذي يتميز بالنعومة الحريرية والنقاء الماسي، فجاء بصور فنية لم يألفها الشعر التراثي من قبل. وهذا يعني أنه قد كتب بأسلوبين متباينين، أسلوب الصحراء وأسلوب المدينة الذي انتشر منذ ظهور الإسلام. وقد يحالفني السداد إذا ما قلت بأن ذا الرمة هو رأس تيار الصورة الفنية بعد أمرئ القيس، وهو التيار الذي تلقفه بشار بن برد وورّثه للنواسي، ثم بلغ أوجه على يدي أبي تمام، وورثه عنه المتنبي، ولكنه انحل في الجناس والطباق ابتداء من القرن السادس الهجري، أو الثاني عشر الميلادي.

فمما لا يخفى على اللبيب أن الطور الأموي قد تمكن من تدميث اللغة وتزويدها بالانسياب التلقائي العذب وبالسلاسة المستاغة على كل لسان، كما تمكن من جعل الكلمة الشعرية تشع وتتضرم حتى كأنها فلذة من الياقوت الأحمر الرماني. وهذه سمة لم يألفها الشعر التراثي قبل ذلك العهد. وفي تقديري أن هذا التبدل، أو هذا الانتقال من الأسلوب الجاهلي الخشن، والكلمة الصحراوية الجافية الغليظة، إلى الأسلوب الأموي الناعم كالنبت المخضل لم يتم بمعزل عن القرآن الكريم وعن أسلوبه السلس الرشيق والمتميز بنزعة مجازية ناجية من كل تكلف أو تليف. ففي الحق أن هذا الكتاب قد استطاع أن يوحد بين اللغة والموسيقى في كثير من الأحيان، ولا سيما في سورة مريم ذات الأسلوب الذي أضفى الدماثة على اللغة، وأحال الكلام إلى أنغام، فمنحه عذوبة لها القدرة على أن تطرب وتخلب.

فشتان بين أسلوب الشعر التراثي وأسلوب الشعر الحديث.

القسم الثاني

أما أول الأسئلة التي ينبغي طرحها على أسلوب أي كاتب فهو هذا: هل تتوقد اللغة، التي هي المكافئ نصف المجسد للمجرد الذي يسمى النفس، هل تتوقد بالحرارة الكافية المنعشة لذات القارئ أو لشعوره العميق؟ هل تشحن النفس بالحيوية القادرة على جعل الدفء الروحي يتدفق في الشرايين؟ فليس بكاف أن يتمكن الكاتب الأدبي من تفجير اللغة، وذلك لأن الحاجة ماسّة إلى عنصر سري وحيوي يملك الذهن النقدي أن يحدسه حدساً أكثر مما يملك أن يعرفه على نحو منطقي.

في الحق أن الشاعر الانجليزي جون ملتن قد فجر اللغة الانجليزية واستنفر معجمها أو حشده كما تحشد الجنود من أجل القتال، مثله في ذلك مثل شكسبير. ومع هذا، فإن ملتن لم يحالفه النجاح الذي حالف ذلك العملاق، وهو من زود كل كلمة من كلماته بقطرة من زيت روحه، فبث فيها اللدانة والطراء، أو جعلها تتوقد وتتضرم، بينما بقيت لغة ملتن، الذي ولد قبل وفاة شكسبير بسبع سنوات، ناشفة في كثير من الأحيان.

إذن، ثمة ما هو أهم من تفجير اللغة. فالسمة الأولى لأسلوب شكسبير هي تلونه وتنوعه وتغيره المستمر، أعني أن الجمل تتباين وتتلون بألوانٍ شتى إذ تتلاحق ضمن السياق. ومن شأن هذه السمة أن تجعل النص جذاباً أو ناجياً من طائلة السأم. ولا تتوفر هذه السمة لأسلوب ملتن، ولا لأسلوب غوته الجانح صوب التجريد. إن الجملة في

شعر ملتن تفتقر إلى السر الذي لا تفتقر إليه الجملة في شعر شكسبير. وفي زعمي أن شعر ملتن أقرب إلى النثر منه إلى الشعر الأصلي.

ولعل في الجواز أن يقال بأن الحجم الكمي للمعجم الذي حشده ملتن أكبر من الحجم الكمي للمعجم الذي حشده دانتي، ومع هذا فإن دانتي أجمل من ملتن بكثير. ومرد ذلك إلى أن شكسبير ملتزم بالإنسان أو بإنسانية الإنسان، وإلى أن دانتي العاشق النادر ملتزم بالحب وبالمسيحية التي هي ديانة المحبة والإخاء البشري، أما ملتن فلمتزم بطائفة ضيقة وبحركة سياسية كانت سريعة الزوال لأنها بغير رصيد في الواقع الاجتماعي. وقصارى المذهب أن ملتن يفتقر إلى الرعشتين الصانعتين للمزية في كل أدب عظيم: رعشة الحب التي لا تنقص دانتي ورعشة المأساة التي لا تنقص شكسبير، العدو الأكبر للشر. ولهذا قصّر أسلوبه (بل مناخه كله) عن أسلوب أي من الرجلين.

لقد فصل دانتي، معلم أوروبا الفذ، الأخلاق إلى فصيلتين، أخلاق الحب وأخلاق الكراهية، وفصل شكسبير المتأثر بدانتي الأخلاق إلى فصيلتين أيضا، أخلاق اللطافة وأخلاق الجلافة، أو قل أخلاق النبالة (عطيل) وأخلاق النذالة (ياغو). أما ملتن فقد خلط الأخلاق، التي هي بيت القصيد في هذه الحياة، خلطة كان من شأنها أن أظهرت الشيطان في «الفردوس المفقود»، بوصفه بطل الحرية الأكبر، حتى لكأن ذلك الشاعر قد راح يمهد السبيل، من حيث لا يدري، للشعر الشيطاني الذي كتبه الشاعر الإيطالي جوسيه كردونتشي في القرن التاسع عشر، وكذلك للدور البطولي الذي أسنده غوته للشيطان في مسرحية «فاوست».

إذن، يتبدى ناصعاً أن الأسلوب تتعذر دراسته بمعزل عن المحتوى الذي يملأ النص الأدبي ويؤسس لغته. ولما كان الأمر على

هذا النحو، فقد جاء أسلوب دانتي سلساً متدفقاً وربيعياً وناجياً من الغموض والعكر، وقادراً على إنعاش النفس بما تختزنه الألفاظ من يخضور واخضلال. أما أسلوب شكسبير الحامل لنزعة النبل، وكذلك للشعور بالشقاء، فجاء شديد القدرة، لا على تسريح خيال القارئ وحسب، بل على جعل الخيال والوجدان يتلاحمان ليصيرا بنية حية واحد لا تعنو لأي انشطار. وأما أسلوب ملتن فلا يملك أن يغلغل في الوجدان، أي في صلب الروح، اللهم إلا أن يكون ذلك لماما وكفى. وعلة ذلك أنه يفتقر إلى الوجدان المأسوي، أو الشعور بالفاجع أو بالكارث، وهو ما لم يفتقر إليه شكسبير.

* * *

ولأنّ للأسلوب إسهاماً كبيراً في تحديد قيمة النص الأدبي الذي لا يملك أن يكون إلا لغة أو أسلوباً ولا شيء سوى ذلك، فقد صار لزاماً على النقد الأدبي أن يتجه صوب تحديد السمات التي من شأنها أن تصنع الأسلوب الجيد. ولا مرية في أن الأسلوب القادر على تنشيط الخيال وتحريض الطاقات الوجدانية في آن معاً هو خير الأساليب كلها. وفي مذهبي أن مثل هذا الأسلوب هو بمثابة افتداء لعالم ساقط أصابته لعنة الجدب واليباس. وهذا هو أسلوب شكسبير العظيم، أو لغته القادرة على جعل القارئ يتعاطف أيما تعاطف مع شخصياته النبيلة. وبهذا التعاطف يخلق اتصالاً حميماً في العمق حصراً.

ويلوح لي أن ثمة تآزرا بين القدرة على انتاج أسلوب حي، لأنه موح أو إلهامي، وبين القدرة على بناء شخصيات مسرحية أو روائية لا تنسى. وفي الحق أن شخصيات شكسبير القوية صنفان: كائنات ملقحة ضد الشر والنذالة، وكائنات ملقحة ضد الخير والنبالة. فبينما تجد بورشا

في «تاجر البندقية»، مثلاً، منسوجة من خيوط شعاع فردوسي، فإنك تجد الليدي ماكبث منسوجة من ديباجة ظلام الجحيم. ويصدق المذهب نفسه على شايلك في المسرحية الأولى، وكذلك على ياغو في «عطيل». ولما كان شكسبير منحازاً إلى الصنف الأول ومضاداً للصنف الثاني، فقد جاز الذهاب إلى أنه ينتسب إلى شيعة الإنسان الصغيرة العدد في كل زمان ومكان.

وفي منهجي أن الصدم أو المقارنة من شأنها أن تيسر الفهم، وأنه لا غنى للنقد الأدبي عن أن يلتزم بالمنحى المقارن أحياناً. وإذا ما قارنت بين أسلوب غوته وأسلوب شكسبير وجدت أن الأول قلما يتمتع بهذه المزية، أقصد تنشيط الخيال وتفعيل الوجدان في آن معاً، وأنه في الغالب أسلوب خيالي، ولا سيما في الجزء الثاني من مسرحية «فاوست»، وهو نص متطرف في الابتعاد عن روح المسرح، حتى لكأن الكلمات في هذا الجزء الذي بلغ فيه الشاعر مبلغاً مفرطاً في الشطح، تترادف لتصنع أخيولات، بل اخيولات من ذلك الصنف النازح نحو البعيد. أما قدرته على إنجاز التعاطف فلا تتمتع بأي عرام فوار، اللهم إلا أن يكون ذلك في الجزء الأول من هذه المسرحية نفسها. ثم إن الروايات التي تركها لا تنتسب إلى روح الرواية إلا بصورة خافتة، ولكن له عذراً في ذلك، وهو أن الفن الروائي الحقيقي لم يعرف دربه إلى الوجود قبل أن يبلغ غوته أواخر عمره.

ولئن تفحصت أسلوب النفري المدهش والشديد القدرة على انتزاع الإعجاب، والذي يجوز أن تنعته بأنه من سلالة العلو، لوجدته قائماً على المبدأ نفسه، أعني تسريح الخيال حتى درجة الشطح، ولكن دون أن يبذل أي جهد من أجل تغذية الوجدان، وهذا يعني أنه لا يأبه بمبدأ

التعاطف الذي من شأنه أن ينجز النفائس الأدبية الخالدة، وهي التي تنبثق من ينبوعين، وليس من ينبوع واحد: الوجدان الحي والخيال النشيط. إن افتقار النفري إلى ذلك العنصر الداخلي أو الانفعالي الدافئ هو ما حرمه من أن يصير شخصية عالمية واسعة الصيت، أو ذات شهرة عامة.

أما أسلوب المعري، وهو الرجل الأنبل بين جميع الشعراء الذين كتبوا باللغة العربية، فقد جاء على النقيض من أسلوب النفري. فهو متخصص بمخاطبة الوجدان، ولكن بالنزر اليسير من الخيال الخلاق. ومع هذا، فإنه أكثر تأثيراً في النفس من النفري، صاحب الخيال النادر، وذلك لأن النفس وجد ووجدان، عاطفة وانفعال، أكثر مما هي خيال يشطح وينساب دون لجام. ولو انتبه المعري لموضوعة الخيال هذه، أقصد لو أنه زوّد شعره بأسلوب بلاغي معتدل، وهذا ما اسميه عادة باسم الخيال التصويري، وكذلك لو أنه تخلص من النزعة اللفظية الجافة، أو من الكلمات المحرومة من التداول بين الناس، لجاء شعره نموذجاً للشعر في كل زمان ومكان. ومع ذلك، فإن المعري الذي يتجه إلى وجدان المرء لأن شعره يصدر عن وجدانه النبيل، هو شاعر يجوز لك أن تنعته بأنه من شيعة الإنسان، التي أراها أنبل الملل والنحل، شأنه في ذلك شأن شكسبير الشديد الحساسية تجاه الشر، والمهموم بهم البشر على نحو غير مسبوق. يقيناً، إن المعري واحد من ألد أعداء الشر في كل زمان ومكان.

وقد يحالفني السداد إذا ما ذهبت إلى أن الأسلوب السامي له مزية إنتاج السمو في النفس البشرية التي تتشربه أو تتلقاه. وفي مذهبي أن ذلك الأسلوب السامي حصراً هو نتاج لجهد كبير يبتغي إنجاز شيء

مؤنس في عالم موحش. ولعل في ميسورك أن تقول بأنه محاولة جلى تبذلها المروءة بغية استخلاص الزمان من أشداق الفراغ، أو لعله أن يكون محاولة للتعويض عما في هذه الحياة من قبح وخسة وفساد. إن الإنسان كائن لغوي، بل هو الكائن اللغوي الوحيد في الأرض، ولهذا فإنه يتأثر بالكلام العالي والكلام السافل معاً. فيصعد مع الأول ويتسفل مع الثاني. وهذا يعني أنّ اللغة الطيبة تملك أن توقظ في النفس طاقاتها الطيبة. وفضلاً عن ذلك، فإن لغة المرء هي صورة نفسه وقد تخارجت وأعطيت للآخرين.

* * *

أما الشاعر الأميركي إدغر ألن بو، وهو من أراه أكثر الشعراء الغربيين مكابدة للاغتراب، فيثير الدهشة لأنه كتب بأسلوب بسيط عن أكثر الأمور عسراً أو استعصاء على التعبير. وما ذلك الأمر إلا موضوعة الموت التي تحتل أربعة أخماس قصائده على الأقل. فالجثة حاضرة في تلك القصائد حضوراً غير مألوف في أي شعر آخر من قبل أو من بعد. وهي في الغالب جثة امرأة جميلة ماتت وهي في ميعة الصبا. ولم يكن هذا بالصدفة بتاتاً. ففي حياته ثمة بضع نساء ماتت أربع منهن وهن في أوج الشباب: أمه والمرأة التي تبنته بعد موت أمه، وأم صديقه التي كانت تحدب عليه فكتب فيها، وهو لم يزل في الخامسة عشرة، قصيدة مشهورة عنوانها «إلى هلن»، وأخيراً زوجته فرجنيا التي أحبها حباً جماً. وعندي أن هذه القصيدة هي نص صوفي نادر النظير في آداب الغربيين.

ومن العجائب حقاً أن عدداً من النقاد الأميركيين، بينهم ونترز واليوت، قد رفضوا بو رفضاً لا هوادة فيه. وهذا شأن يذكر بما تعرض

له المتنبي من رفض في عصره. ولكن الشعراء الفرنسيين قبلوا به أحسن قبول. فها هو ذا بودلير يصرّح قائلاً: «أما بو فهو كاتب الأعصاب». ويقول كرّة أخرى: «إنه أقدر كاتب في هذا العصر». أما ملارميه فيقول: «معلمي الكبير إدغر الن بو...» كما اعترف فاليري بأن بو كان له أعظم الأثر على نشاطه الأدبي. ورأى برتون أن بوسريالي ويصلح لإشباع الذوق، لأنه عبر عن المدهش بواسطة موقفة من الموت، ولا سيما موت المرأة الجميلة.

وعندي أن مزية بو لاتكمن في تخصصه بالموت فقط، بل كذلك بقدرته على الكتابة بأسلوب الوضوح الغامض أو الغموض الواضح، سيان، أي إنه استطاع أن يمزج الغموض والوضوح في بنية لغوية واحدة، وذلك في معظم قصائده، إن لم يكن فيها جميعاً. وربما كانت هذه السمة هي التي جعلته محبوباً ومقروءاً في الأوساط الأدبية العالمية. وقد بلغ أسلوبه المثنوي هذا ذروته في قصيدة «الغراب» التي جلبت له الشهرة الواسعة إثر نشرها سنة ١٨٤٥. ولاغلو إذا ما زعمت بأن «الغراب» هي قصيدة أميركا، أو انجازها الشعري الأكبر. فأنا لا أعرف قصيدة أمريكية أخرى تملك أن تبذها ولو قليلاً.

* * *

ولكن الأسلوب الأكثر هزالاً بين جميع الأساليب هو ذاك المفرط في الواقعية والخالي من أي اندلاع غزير لقوة الخيال، ثم من القدرة على المضي إلى سويداء الفؤاد، وذلك لأنه لا يدخر شيئا من محتويات الوجدان الدافئ الأصيل. إنه يفتقر إلى الرغبة في الإيماء أو الإيحاء بما هو بعيد حتى كأنه نتاج لقحل أصاب من الروح نواتها. وتراه في الغالب يعرض قضية، ولا يملك أن يعرض محتويات العالم الداخلي إلا لماماً

فقط. ولهذا، قد يشعر المرء حين يقرأ أسلوباً من هذا القبيل أن اللغة تشبه كسيحاً لا يقوى على الحبو صوب أجواء الخيال الذي لا بد منه إذا أريد للأسلوب أن يجيء وثيق الصلة بالكمال الذي هو غاية الإنسان، إن كان للإنسان من غاية، أو إن كان الإنسان يطيق الكمال في هذه الدنيا الناقصة. وكثيراً ما يجد المرء هذا الأسلوب في الروايات التي تبتغي أن تصور الفساد الاجتماعي وأن تلقننا درساً في علم الخارج، أو علم الواقع البشري، وكأن الكتّاب الموغلين في الواقعية الاجتماعية ليسوا فنانين بأي حال من الأحوال.

ولعل أبرز مثالب هذه الروايات الاجتماعية المنسوجة من الفجاجة والضحالة أنها لا تهمل الأسلوب الأدبي وحده، بل هي تنسى أن فن الرواية يتأسس على الشخصيات الحية أو النابضة بالحضور الكثيف. والغريب أن كتاب هذه الروايات الهزيلة يظنون أنهم يحسنون صنعاً، وأحياناً بأنهم يسهمون في تحويل التاريخ، أو استقلابه، مع أنهم في الحقيقة لا يفعلون شيئاً سوى الإساءة إلى أنفسهم وإلى فن الراوية قبل كل شيء.

ويكثر هذا الأسلوب البغو، أو المنسوج من اللاشيء حصراً، في الطور الراهن، أعني الطور الذي فار فيه المال فصارت كلمة «المليار» شائعة شيوع الهواء، بعدما كانت كلمة «الألف» تثير الاستهجان. كما أنه زمن يجسد المثال في صنفين من البشر: (١) الرياضي الذي تشتريه الأندية بالملايين و(٢) ممثل التلفزيون الذي يمثل مسلسلات فارغة قد لا تصلح حتى للتسلية في نظر الإنسان الناضج. (أو يعقل أن يكون هذا العز كله لمن يسلون الناس؟) وهذا يعني أن الرياضة قد صارت أفيون الشعوب، كما قال همنغواي ذات يوم .أما التلفزيون فهو المعلم الأول.

وتلكم لعمري غوغائية جديدة تربض في قلب الحياة الحديثة، ولا شفاء لها منها على المدى المنظور.

ومما هو معلوم أن أعداداً كبيرة من الأميين ولصوص الأفكار قد راحت تتدفق إلى ساحة الكتابة والنشر، وأخذت تصرخ مطالبة بأن يعترف بها النقد بوصفها آلهة تستحق العبادة. إنه زمن الانتهاز والتسلل والتزوير وحلول العقم محل الخصوبة والنغالة محل الأصالة . وفي مثل هذا الزمن الزائف يسقط الفن الأصلي أو يغيب، كما يسقط الأسلوب الرفيع الذي لا يقوى على إنجازه إلا فنان كبير، وذلك لأن الكلمة الحية لا يأتي بها إلا الإنسان الحي، ولأن الحياة لا ينتجها شيء سوى الحياة. ولكن الحياة، إذا نظرت إليها من موقع الكيفية، فلن تظهر لك إلا يابسة في هذه الأيام الماحلة.

ولهذا، صار لا بد من القول بثقافتين، واحدة للعامة، أو لأهل الكثرة، وثانية للخاصة النادرين، وهم النخبة أو الأقلية التي تحاصرها الأمية من جميع الجهات. أما ثقافة العامة فهي المسلسلات التلفزيونية وفن الطبخ وعرض الأزياء والمباريات التي تعبر بواسطة الرجلين، والتي من شأنها أن تؤشر إلى اضمحلال الكلمة الحية واللغة الخلاقة التي ثابر الإنسان على أن يصنع نفسه من خلالها طوال آلاف السنين. ومثل هذه التفاهات لا تشبع الرجل الخاص، وهو من يستقر جوعه في رأسه وليس في بطنه. وأما الثقافة التي تحتضنها فئة من الناس ضامرة العدد ولكنها مختصة بحراسة السمو، فينبغي أن تعنى بكل ما هو رفيع، ولا سيما المسرح والرواية والفلسفة وعلم التاريخ، وأن تعيد للشعر نضارته التي خسرها على أيدي عدد من البهلوانات لا تحصى، وذلك خلال السنوات الخمسين الأخيرة على وجه التقريب. نعم، إن من واجب

النخبة المدججة بنازع السمو أن تواظب على سدانة العاليات وصيانة الشامخات في عصر يواظب على انتاج التسفل والتدني، وذلك لأن الحياة بغير العلو أو السمو لا يبقى منها سوى وجهها البهيمي وحده.

وعلى النقيض من أولئك الكتاب المفرطين في الواقعية يجد المرء فئة ثانية من الكتاب الروائيين قد يجوز تصنيفهم مع المفرطين في الشاعرية. وأولى مثالب أسلوبهم الشاعري أنه يبخر الرواية في الأخيلة، بل حتى في التهويم، فيجيء النص بمثابة قصيدة نثر أكثر مما هو رواية. ومثل هذا النتاج الذي يحل الشعر محل الدراما يسيء إلى الآداب أكثر مما يحسن، وذلك لأنه يعمل على انحطاط الراوية دون أن يدري. فالحبكة النحيلة والشخصية الهزيلة اللتان يحملهما أسلوب بلاغي جذاب، وأحياناً تجريدي أو بغير ضوابط، هما أيسر الدروب المفضية إلى إلغاء الرواية أو إلى اتضاعها.

أما أفضل أسلوب بين جميع الأساليب النثرية، ولاسيما الروائية منها، فهو ذاك الذي يجمع بين الغنائية وبين التنقيب في الباطن بحثاً عن المكنون أو المستور. ومثاله الممتاز هو أسلوب لورنس الغنائي الخلاب، وخاصة في رواية «قوس قزح» التي تتمتع بشكل فني يتميز باللدانة والطراء، كما تتمتع بمحتوى جوهري عظيم يتلخص في ملاحقة النمو الدائم، أو في إعادة اكتشاف الحياة من قبل كل جيل جديد. أما أسلوبها الشاعري أو الوجداني فيتمتع بأصالة نادرة، مع أنه لم يستطع أن يتخلص من التجريد. فهنا تتوهج اللغة وكأن كل كلمة من كلماتها قد أنيرت من داخلها، فصارت بمثابة قنديل يشع ويسطع في سواء ظلام العالم. وفي معظم روايات لورنس يتوتر الأسلوب بين الواقعية وبين الشاعرية الوجدانية، فيتنوع ويتلون، أو يصير شبيهاً بقوس قزح متعدد

الألوان. وهو إذ يتلألأ على هذا النحو الخلاب فإنه يدمج الداخل بالخارج أو الشعور وواقعه المحيط. وبإيجاز، إن اللغة تزهر على يدي لورنس فتزهر معها النفس وتشعر بالحيوية، بل بأنها في قلب الحياة.

ولهذا، قد يجوز الزعم بأن المثنوية، أو ائتلاف الأضداد في بنية واحدة، هو الأسّ الأول، وربما الوحيد، لكل إنجاز حقيقي في هذا العالم. فوحدة الواقع والخيال، أو وحدة الذهن والعاطفة، هي الأدب بالضبط. أما ائتلاف العقل واللا عقل في بنية واحدة فهو العالم جملة. وما أصدق ابن عجيبة حين قال في الجزء الأول من «شرح الحكم»: «الوجود كله مبني على سر الازدواج». فما من إنجاب بغير اتحاد الزوجين ، الذكر والأنثى.

وعندي أن العشق هو العامل الذي أسس مزايا أسلوب لورنس. فقد كتب روايتيه النادرتين، أعني «العاشقات» و«قوس قزح»، التي أراها واحدة من نخبة الروايات الأوربية، وهو لم يزل في نشوه ولعه بفريدا، أو تحت رقية غرامه بتلك المرأة الألمانية الأصل. إنه العشق والنظرة الشاعرية أو الجمالية، بل الأخلاقية، إلى المرأة التي رآها مصدراً للحنان وتجسيداً للمثل الأعلى الأخلاقي الذي يوضحه نقاء الحب أو يؤسسه ويكشفه. وفي الحق أن الحب قد بلغ على يدي لورنس إلى مرتبة صوفية ومثالية وغنائية، في آن معاً، وصارت المرأة استحضاراً لكل ما لا صلة له بالمادة، أو لكل ما يرخم في الماوراء الناجي من سلطة الحواس.

ولعل من شأن هذا العامل الغرامي أن يكون قد أهّل كل رواية من رواياته لتكون بمثابة احتفال خلاب بالحياة البشرية الملونة بألوان قوس قزح، حسب رؤيته الخاصة. ثم إذا ما أضفت إلى هذا العشق حبه للحياة

المتضرمة ذات الخصوبة العارمة في نظره، أدركت أن أسلوبه النقي أو الغنائي قد جاء لكي يتمكن من التعبير الناجح أو القوي عن هذه التجربة الغنية بالعناصر الروحية الدافئة، ولا سيما عن قلقه من أجل مثل أعلى يغرسه في صلب الحياة أو في مركزها بالضبط.

* * *

لعل الغاية الكبرى للناقد الفذ أن تكون الالتقاء بنبض الحياة، بل بكل ما هو حي وله سمات النضارة والبهاء، داخل اللغة الأدبية الحية، حتى كأنه يبتغي النفاد إلى مخابئ الأسرار التي يتدفق منها روح الوجود. وهذه مهمة عسيرة ولا يقوى على إنجازها إلا من كان حياً على الأصالة حقاً. أما الدافع الذي يدفعه نحو هذا الهدف النبيل فهو مزيج من الرغبة في الاستطلاع والحنين إلى الاتحاد بجوهر الأشياء الخالد، وهو السر الذي لا تدركه إلا الزكانة وحدها. فالنقد في المآل النهائي حدس وبصيرة، أو استبصار حدسي أكثر مما هو منطق وبرهان. فلئن كان العاقل هو من يدرك الأشياء كما هي تماماً، فإن الحكيم هو من يسبر المضمرات والمستورات عبر الزكانة والفطانة والخطف.

ومن شأن هذا الاستبصار أن يضع الناقد الأدبي الفذ في برهة تتوسط بين الشاعر والفيلسوف، وذلك لأنه معني بالتنقيب عن الفحوى، من جهة، وبتحديد درجة الكمال التي يتمتع بها النص المنقود، والتي تحددها كثافة الجرعة الوجدانية في المقام الأول، من جهة ثانية. والكمال هو الاسم الآخر للقيمة أو للماهية والنسيج العام، كما أنه الغاية النهائية، لا للنص وحده، بل للإنسان بوجه الاجمال. وعندي أن البحث عنه في النصوص الأدبية هو أعلى غايات النقد الخبير. ولكن الكمال الذي يبحث

عنه الناقد يتجلى في الشكل الفني الذي ينتح الشعور بالسمو ورفعة الروح. ولا أحسبني إلا حليف السداد إذا ما قلت بأن الكمال والجمال أخوان، إن لم يكونا شيئا واحداً بعينه، وذلك لأن الشيء لا يكمل إلا بجماله الخاص. وما دام الكمال هو ما ينتج الشعور بالسمو، فإنه متين الارتباط بالقيمة الإيجابية التي تتلخص وظيفتها بأنها تجعل الشيء مؤنساً في عالم موحش. ولهذا فإن المرء أمام خيارين على الدوام : إما الذوقي وإما التأسن في الراكدات. والبحث عن الأنس في عالم موحش هو ما يجعل من النص الأدبي، مأخوذاً كمجمل، بنية تختزن الحنين إلى الحميم الغائب المنشود، والذي يتفقده الروح بشيء من الحرقة، أو حتى بشيء من اللوعة الكاوية في بعض الأحيان. وعندي أن هذا الحنين، أو هذا التوقان المنهوم أو المشغوف بما يملأ الحياة، هو سمة من سمات الروح المطهم النبيل.

وربما أبحت لنفسي حق الزعم بأن أصدق النصوص الأدبية وأنفسها هو ذاك الذي ينبث فيه شوق عارم إلى غائب لا يغيب عن البال قط. وهذا يعني أن الغياب هو الأس الذي يدشن الأدب، وأن جودة التعبير عنه وعما يخلقه في النفس من هيام يحددها عرام اللهفة عليه وشدة الرغبة في استحضارة. وهذا يعني أن اللهفة هي بالضبط ينبوع القيمة لأنها ينبوع الغزارة والفوران. وبداهة، إن الغياب هو الاسم الآخر للمسافة التي تنتج الصبوة، والتي تفصل بين الروح وبين المتاق.

أما المتاق نفسه فهو ذلك الشيء الذي من شأن غيابه أن يحرم الحياة من النكهة الطيبة. وهذا ما عبر عنه الغزليون العذريون في معظم قصائدهم. وبما أن غياب الحميم المنشود هو ينبوع النص الأدبي أو محركه الأكبر، فقد صار في ميسور المرء أن يزعم بأن الأدب الجيد

هو ذاك الذي يخلق في النفس رعشاً وجدانياً قد يزودها بالنفاسة والقيمة الجلى، وذلك لأنه ما من شيء نفيس في هذه الدنيا كالوجدان الذي يتفأد أو يتفقد ويحن إلى النائيات.

وما دامت قيمة النص تتحدد بمدى قدرته على التأثير في الشعور، أو حصراً في الوجدان، مما يجعل من السمو بالإنسان إلى مستوى إنسانيته وكرامته أكبر هدف بين أهداف الأدب، فإن كل نزعة شكلية متطرفة (كما هو حال الشعر المعاصر) هي خيانة لطبيعة الأدب، فضلاً عن كونها جهداً ينطوي انطواء ضمنياً على جعل الأدب عملاً من أجل المتعة والتسلية فقط. وحتى المتعة نفسها، وكذلك إرضاء الذائقة، لا ينجزهما الأدب إلا إذا أشبع الخيال والوجدان في آن معاً.

ولهذا كان لزاماً على أية نظرية نقدية أن تؤكد ما فحواه أن للأدب غاية أخلاقية خلاصتها أنه يصقل روح الإنسان، كما يصقل الصائغ الماس كي يشع أو يتألق. ومن هذا الصقل بالضبط يستمد قيمته الكلية العظيمة التي قلما ينالها النص الأدبي بغير أسلوب رصين. وكل أدب لا يسهم في هذا الصقل النبيل فإنه قد يكون بلا قيمة أو بغير قيمة جلى، على الأقل.

* * *

وبينما يملك المرء أن يؤكد على أن الأدب إنجاز من أجل التعبير بالدرجة الأولى، فإن في الميسور الذهاب، في الوقت نفسه، إلى أنه فعل من أجل التغيير أيضا. بيد أن مما هو من فصيلة السخف أن يحسب المرء بأن الأدب يملك أن يستقلب المجتمع والتاريخ. ولكنه قد يسهم مع التربية في إعادة إنشاء الذات التي تغير واقعها دون انقطاع. وهذا يعني

أن للأدب وظيفة، ولكن هذه الوظيفة لا تعلو فوقه ولا تتجاوزه، بل تتماهى معه تمام التماهي. ولكن أبرز مناقبه أنه قد يسهم في إعداد الإنسان للكمال.

لقد اعتاد الإنسان على تغيير نفسه بواسطة التربية والدين والصوفية والفكر والفن والأدب، وما إلى ذلك من أنشطة روحية جمة. ومما هو في صلب الأمر أن الأدب يملك أن يوقظ في النفس طاقات كثيرة راخمة في داخل بنيتها العميقة. ولكننا ما برحنا بعيدين، بل جد بعيدين، عن الإنسان الذي ما عاد سوى إشاعة في هذا الزمان. بل لعلنا ما فتئنا في بداية الدرب وحسب. وربما صح القول بأن الدرب ما انفك طويلاً، بل هو طويل إلى الحد المنهك، وذلك لأن الإنسان ما زال وحشاً مفترساً، مثله كمثل الحيوانات الكاسرة التي تعيش في البراري والقفار.

وعندي أن الأسلوب السلس المدمث، وهو الذي يجعل الكلمة من فصيلة الأهيف الأملد، من شأنه أن يسهم أيما إسهام بتهذيب روح الإنسان وانتشاله من الوحشية وتوجيهه باتجاه الإنسانية التي هي الغاية النهائية لهذا الوجود، إن كان لهذا الوجود أية غاية مهما يكن نوعها. ولا غلو إذا ما صرّحت بأن الأسلوب العالي، أسلوب النفري أو أسلوب شكسبير، الذي من خصائصه أنه يدفع الإنسان نحو كماله الخاص، لا ينتجه إلا روح ينتسب إلى شيعة السمو، أو إلى سلالة الألطاف الحسنى. ولهذا، فإنه قوة من أجل المستقبل، أو من أجل الإنسان الذي أرى أن في الجواز أن يبتكره المستقبل، ولاسيما المستقبل البعيد. وهنا بالضبط تكمن قيمته النهائية، أعني قيمة الأسلوب المؤثر الرفيع.

*　　*　　*

النص والمحتوى

ابتداءً، أود أن أعرض جملة من الحقائق هي في الصلب من مذهبي النقدي، أو من عقيدتي الأدبية:

أولاً - إن للأدب من المحتويات ما للحياة المنداحة من محتويات لا تحصى ولا تعد.

ثانياً - إن قيمة النص الأدبي بأسرها يعتمد مستواها اعتمادا كبيرا، وإن لم يكن كليا، على محتواه، أو على ما يعرضه من مضمون يبتغي إيصاله إلى الناس. فالمحتوى العظيم يهيء النص الأدبي لمرتبة عظيمة، بينما لاينال النص إلا قيمة منخفضة حين يكون محتواه عاجزا عن البلوغ إلى سويداء الفؤاد.

ثالثاً - لا ريب عندي في أن النقد الأدبي هو علم القيمة أو الدراية باستصدار حكم القيمة الناضج الذي لا يقدر عليه إلا من كان ضليعا في الآداب وخبيرا باسرارها. ثم إن تحديد قيمة هذا النص أو ذاك هي الوظيفة العليا للناقد الأدبي المعنيّ بأمر الأدب.

رابعاً - قلما ينال النص الأدبي أية قيمة جليلة بسبب شكله، مهما يكن مستحدثا أو متقن الصنع. ولا ينال النص الرفعة إلا من عمق محتواه ونبل غايته ومرماه. وهذا يعني أن النزعة الشكلية التي أفرزها القرن العشرون كانت جهدا بغير مردود، وربما جاز الزعم بأنها ما كانت إلا وبالا على الأدب في العالم كله.

وعلى أية حال ،فإنه إذا أُريدَ للنص الأدبي أن يكون مؤثرا على النفوس، فلا بد له من عنصر مضموني محبوب أو جذاب، وما لم يتوفر هذا العنصر الذي من شأنه أن يجذب المرء وأن يهيمن عليه، فلا وجود للأدب الأصلي بتاتاً. وربما جاز لي أن أزعم بأنه ما من عنصر يملك أن يجذب ويهيمن ويؤثر على النفس المتلقية أكثر مما يفعل الألم البشري الصادق والناجي من كل تكلف أو تزوير.

ولئن كان الشكل جسد النص الأدبي أو هيئة انكشافه، فإن المحتوى هو روح النص وماهيته ومغزاه، أو ما يجعل منه شيئا حياً وذا بال. ومادام المحتوى هاماً الى هذا الحد، ولاسيما من جهة حكم القيمة، فإن برهة الاستيعاء هي الشرط الذي يشرط ذلك الُحكم أو يؤسسه ويحدد فحواه. وقد لايتم الاستيعاء إلا بعد استنفار مضمرات النص، أو بعد الكشف عن مستوراته التي قد لا ُترى من السطح، بل التي قد لا ترى إلا بعد لأي. ومن شأن ذلك أن يعني ما فحواه أن تحديد المحتوى يحتاج إلى موهبة الإستبار، أو موهبة النفاذ إلى جذور الكلام. وهذا فعل يحتاج إلى حضور لا يقوى عليه إلا الألبّاء وحدهم.

بيد أن الاقتراب من المحتوى، بل حتى من النص في مجمله، هو فعل متين الصلة بالمعيار. والمعيار، في الحق، معضلة لا حل لها بتاتاً. ولما كان المعيار مبدءاً غير جامع ولا مانع، أو قل غير عمومي أو كلي، فقد يجنح الناقد إلى الغائه، أو إلى دحره صوب هامش ثانوني. ولقد عني به النقد منذ أيام أرسطو الذي رأى في الرصانة أو الجدية أحسن معيار للحكم على الأدب. أما هوراس فقال بالتماسك واللباقة. ولكن لونجين قد بذ هذين الاثنين حين أكد على أن المعيار هو قوة العاطفة وسمو الأسلوب.

ولقد وضع ابن طباطبا في «عيار الشعر» معيارين لتحديد القيمة، وهما (١) النشوة والطرب و(٢) الصدق المؤدي إلى اللذة. ففي رأيه أن القصيدة ينبغي أن تكون لها نشوة كنشوة الخمرة، كما يجب أن تكون صادقة العاطفة كي تتلذذ النفس بنقاء محتوياتها الخاصة.

أما القاضي الجرجاني فقد بين في «الوساطة» أن المعيار هو إقبال النفس على النص ملهوفة أو مشتاقة. ولكنك إذا وجدت لفؤادك عنه نبوة ورأيت بينه وبينك فجوة، فإنك في مواجهة نص رديء. وفي مذهبه أن ملاك الأمر هو ترك التكلف ورفض التعمل والاعتماد على الطبع المهذب المصقول الذي يعرف «موقع اللفظ الرشيق من القلب»، ويميز «بين المصنوع والمطبوع» فيرفض الأول ويأخذ الثاني.

فالقاضي يرى أن التكلف والاصطناع هما العاملان اللذان يؤسسان الاتضاع في الأدب. كما أن ذلك الرجل الذواقة، الذي يملك أن يميز بين النفيس والخسيس، قد تبنى مقولة «الطرب» بوصفها معياراً لنقد الشعر وثيق الصلة باللذة، وهي المقولة التي سلف لابن طباطبا أن تبناها قبل القاضي ببضع عشرات من السنين. وفضلا عن هذا فإن ذلك الناقد الفذ، أعني القاضي، جعل صحة الطبع ينبوعا لكل أدب عظيم. وخلاصة الأمر عنده أن الأدب «يُميَّز بقبول النفس ونفورها، وينتقد بسكون القلب ونبوّه.» وهذا يعني أن مقولة «التأثير» هي المعيار الحقيقي، وأن النقد عنده ذاتي أو شعوري، وليس ذهنيا بأي حال من الأحوال. إن المهم هو الشعور وموقفه من الأشياء.

وإذا ما انتقل المرء إلى العصور الحديثة ووصل إلى الرومانسيين، وجد وردزورث وكولرج يؤكدان على أن الخيال هو الصانع الأول للمزية في أي شعر عظيم. كما قالا بأن خلع الغرابة على المألوف أو جعل

المألوف غريباً هو أمر شديد الأهمية في إنتاج الأدب الجيد. أما إليوت فقال بالانتشار في المكان والزمان، وقد عبر عن هذا الانتشار بمقولتي الكونية والديمومة. وشدد الشكليون الروس على الجدة والمفاجأة، أو على الينع والدهشة. وذهب ريد إلى أن الفن يكون عظيما بمقدار ما يعبر عن القيم الفطرية العظمى في الحياة.

وقد يجوز لي أن أزعم بأنّ «التأثير»، أعني قدرة النص على الفعل في شعور المتلقي، هو المعيار الأكبر لنقد كل أدب، وإن لم يكن هذا المعيار جامعا مانعا، وذلك لأن ما يؤثر فيك قد لا يؤثر في سواك. ولهذا، يجوز القول بأن النص الذي يؤثر في أعداد كبيرة جدا من البشر، كأدب شكسبير ودستويفسكي، هو أدب فذ أو عظيم دون أدنى ريب. وفي مذهبي أنه لا يؤثر هذا التأثير كله إلا إذا تبنى قيمتين أراهما الأكثر قدرة على صنع المزية للنص الأدبي: (١) عرض القضايا الكبرى للتجربة البشرية، ولاسيما قضية الشر الذي من شأنه أن يحرم العيش من كل مذاق طيب، وكذلك قضية التشيؤ والاغتراب وانفصال الإنسان عن الإنسان، أو حرمانه من الإخاء والصداقة والحب. (٢) الكتابة بأسلوب رفيع يدل على تراص الشخصية ونضجها في آن واحد. وبذلك فإنه يخلق في المرء نزوعا صوب العلو أو السمو.

فإذا ما عرض النص قضية واحدة من القضايا البشرية الكبرى بأسلوب يتميز بالرصانة و الرفعة، فإن النص الأدبي لا بد له من أن يؤثر في النفس المتلقية، وإذا تم هذا التأثير كان النص شيئا عظيما حقا، أي صار جديرا بأن يحتل درجة عالية أو رفيعة. وعندئذ فإنه يستحق أن يوصف بأنه مأثرة، والمأثرة لفظة تشتقها اللغة العربية من الأثر. وهذا يعني أن المأثرة هي ما يترك أثراً في الأزمان التالية لها، كما

يعني أن المأثرة هي ما يؤثر في كل من يتصل بها، سواء في الزمن الراهن أو في المستقبل.

واستنادا إلى هذا كله قد يجوز لك أن تعرف الأدب العظيم بأنه ذاك الذي يكابد هماً متين الصلة بصفة سلبية من الصفات الدائمة للعالم أو للمشروع البشري.

* * *

قد لا يسعك البتة أن تكون ذا نفس حية وأصلية دون أن تكون مغتربا في هذه الدنيا المثلوبة بألف ثلب وثلب. وفي مذهبي أن الاغتراب هو المرارة التي تملأ الفم علقما دوما، أو قل إنه لوعة الشعور بالنفي والإحباط والدحض الذي تتلقاه الذات عند عتبة الوجود. وهو يعني أن الحياة مسممة ولا تستحق أن تعاش، مع أنها قد يندرج في طياتها إمكان السعادة والإحساس بالروعة، وذلك بسبب لقيمات الهناء التي يذوقها المرء بين الفينة والأخرى.

ثم إن الشعور بالاغتراب لا بد من أن يسبقه ويشرطه ذهاب إلى جذور الاشياء، بل حتى إلى بذورها، أعني اكتشاف الذات، لا لعزلتها وحسب، وهي عزلة بلا علاج إلا إلماما، بل كذلك لخواء الحياة من أي فحوى قادر على أن يسوغها أمام العقل أو أمام الحساسية. وليس هذا وكفى، بل هو يتضمن الكشف عن سوأة العالم أو عورة التجربة البشرية المفعمة بالشرور. وهذا شأن ينطوي انطواء ضمنيا على الحقارة التي تؤسس حياة الناس بأسرها، بل هي تغمر هذه الحياة إلى حد لا يبعث في النفس المرهفة سوى الشعور بالتقزز أو بالاشمئزاز.

وبسبب طغيان الشر على المشروع البشري، فقد راح زردشت وماني يريان أن لب الصحة والسواء هو مقاومة الروح الطيب للروح

الخبيث، أي لسطوة الظلام واللون الأسود وتفشيهما في رقعة الوجود المنداح. ولكن البوداقد رأى أن الشر، أو عرامه الزاخر، هو النسيج الأزلي للحياة نفسها، ولهذا فإن استئصال شأفته هو استئصال شأفتها بالضبط. وفي هذا الموقف المنسوج من اليأس حصرا يبلغ الاغتراب إلى منتهاه. فالبودي الملتزم بالبودية هو المغترب الأكبر في هذا العالم الفقير إلى جميع الأسانيد القادرة على جعل الحياة هنيئة أو ذات مذاق مستساغ. وذاك هو المعري قبل سواه من شعراء اللغة العربية التراثيين، وهو من أراه رئيس المغتربين في العالم العربي كله، ومنذ امرئ القيس حتى يوم الناس هذا. ولكنني لا أدري كيف وصلت البودية إلى ذلك الرجل الذي يتبدى وكأنه يشوى على الجمر أو يتألم كما يتألم المحتضرون.

ولقد كان امرؤ القيس أول من أدخل موضوعة الاغتراب إلى الشعر العربي الموروث. فمما هو ناصع أنه مغترب كبير سواء في المعلقة أو في الرائية الكبرى المشهورة، أو في سواهما، بل إني أراه اسا لكل اغتراب في الثقافة العربية التراثية بأسرها. ويشبهه طرفة بن العبد في هذا الشأن بعض الشبه، أي إنه لا يبلغ إلى مستواه بوصفه مغتربا كبيرا. ولكن الذي يضاهيه، أو قد يتخطاه في هذا المضمار، نظرا لما يعتلج في روحه من لواعج مريرة فهو المتنبي الذي أراه الممهد المباشر للمعري أولاغترابه الملتاع. يقول امرؤ القيس:

ولو أنها نفس تموت جميعة　　　ولكنها نفس تقاطر أنفسا

وهذا هو الاغتراب اللامباشر. أما اغترابه المباشر فيتضح في هذا القول:

إذا قلت هذا صاحب قد رضيته　　　وقرت به العينان بدلت آخرا

كذلك جدي ما أصاحب صاحبا　　　من الناس إلا خانني وتغيرا

ولعل مما هو ناصع أن ثمة فرقا يميز اغتراب امرئ القيس والمتنبي، من جهة، عن اغتراب المعري، من جهة أخرى. فاغتراب الشاعرين الأولين نتاج للتجربة العملية، أو لممارسة العيش في شروط عسيرة، أما الأخير فاغترابه نتاج للتحسس والتأمل وطول التفكير بهذه الدنيا التي لا تملك أن تميز فيها بين الهادي والهاذي، على حد قوله. إنه اغتراب فلسفي جاء نتاجا لتلاقح طويل بين الثقافة العربية والثقافة الهندية قبل سواها من الثقافات الأخرى. وحين راح الشاعر يتبنى موضوعة الاغتراب ويتخذ منها المضمون الأول لشعره، وربما الوحيد، فقد نال شهرة واسعة جداً، بل صار ذروة الشعر العربي منذ الجاهلية حتى يوم الناس هذا. وثمة آية في ذلك على أن المحتوى العميق والأصيل هو الصانع الأول للمزية في كل أدب عظيم.

ومما هو مؤسف حقا أن الشاعر في زمننا الراهن لا يتبدى مهموما بأي هم كبير كهم المتنبي أو المعري، بل هو يكاد أن يكون، في معظم الأحيان، مختصا باضطرابه الشخصي أو الفردي، الذي هو نتاج لاضطراب هذا العصر المزلزل الأسس والأركان. ولهذا، فإنك تراه في مواضع كثيرة كمن يتنفس بمشقة وعسر حتى لكأنه يحشرج في برهة الاحتضار. وهذا يعني أن خللا كبيرا قد طرأ على الشعر في الجيل الأخير، وهو نتاج لخلل كبير يعتور الحياة المعاصرة في جذورها، بل حتى في صميمها.

وفي قناعتي أن اختلال الشعر إلى هذا الحد المتطرف يعني أن اتضاعاً جسيما قد حل بالتاريخ، فأحال العصر الراهن إلى هلام رجراج، وأرغم الحياة على أن تفقد عذوبتها، كما حرم كل نفس مطهمة من أي شعور بالدهشة أو بالحبور. ولقد انعكس هذا الخلل الذي جاءت

به الصناعة وتدفق الإنتاج الاقتصادي على الآداب، فصارت عاجزة عن المضي إلى جوف الوجدان، بل حتى عن البلوغ إلى مركز الذهن، واكتفت بملامسة سطحه أو لحائه، وذلك لان عصر الصناعة، وهو الموغل في نزوعه المادي، أو في عبادة المال والبضائع، لا يملك أن ينتج سوى شخصية مفلطحة، أو مسطحه، وتلتهم الضحالة ثلاثة أرباعها، في الغالب الأعم.

* * *

ولئن كان الاغتراب هو المحتوى الأول للشعر العربي التراثي، فقد يكون الضمير هو المضمون الأكبر لمعظم المنجزات الجيدة التي أنجزتها الآداب الأوروبية، وذلك بالضبط على النقيض من المحتوى الصميمي للتاريخ الأوروبي ذي الطابع الإجرامي، أو الشديد الإيغال في الهمجية وممارسة الإرهاب. وقد يحالفني السداد إذا ما زعمت بان هذه السمة قد استمدتها الآداب الأوروبية من الموروث المسيحي الجليل. وههنا يتبدى الفرق ناصعا بين النظر والعمل، أو بين المثقف المهموم بهم البشرية وبين رجل السياسة الذي لا يهمه هم سوى النهب واللهط. وفي الحق أن كل شيء يدحر إلى الهامش حين يتعلق الأمر بالثروة والمال. ولهذا، فقد أبيد الهنود الحمر دون أن يرمش رمش واحد لأي أوروبي.

فمما يلوح لي أن رواية «البؤساء» لفكتور هيغو، وهي التي أراها واحدة من أبرز المنجزات الروائية التي أنجزها الجنس البشري بأسره، لا بطل لها سوى الضمير الذي يجسده كل من جان فالجان المجرم وجافير، أو الشرطي الذي يطارده ابتغاء تقديمه للعدالة. ولقد كان انتحار جافير، بعدما اقتنع بأن جان فالجان هو الضمير في نقائه الصرف، تأكيدا حاسما على أن الحياة ينبغي أن تنضوي تحت المثل الأعلى، وإلا

فإنها فاسدة حتما. ومما هو واضح في تلك الرواية أن الضمير هو الذي أفضى إلى حماية كوزيت، أو الحياة، بل حياة المستقبل أو مستقبل الحياة، من كل خطر أو ضياع.

أما رواية «مدل مارش» التي كتبتها جورج اليوت ونشرتها في سبعينيات القرن التاسع عشر، فهي من تلك الفصيلة المثالية نفسها. وهذه سمة ترسخها شخصية دروثيا النقية كشعاع الظهيرة، والتي تذكر المرء ببعض بطلات شكسبير الطيبات، ولاسيما بورشا وأوفيليا. أقول هذا مع قناعتي بأن تلك الرواية تنطوي على الكثير من الثرثرة والتطويل الممل والتعقيد المشوه لبنيتها دون أي لزوم. فدروثيا، أو المجسد الأول للضمير في هذا النص، والتي لولاها لخسرت هذه الرواية أربعة أخماس قيمتها، تعتقد بأن الناس أطيب مما يظن أولئك الذين يعايشونهم. إذن، تتبدى مثاليتها في أنها ترى الناس أنقياء لأنها نقية، وتؤمن بجودة الإنسان بسبب جودة سريرتها. وبهذه النزعة الإنسانية النبيلة استطاعت تلك الفتاة الطيبة أن تجعل رواية «مدل مارش» إنجازاً أدبيا جيدا على الرغم من جميع مثالبها.

أما تشارلز دكنز فهو الوريث النثري لشعر شكسبير. ففي الحق أن قدرته على تصوير الشر تكاد أن تتفوق على استطاعة غالبية الروائيين. ولهذا يسعك الذهاب إلى أنه أقدر كتّاب زمانه على استحضار الضمير البشري الطيب واتخاذه مضمونا لأدب جيد ومترع بالشاعرية والجمال والشخصيات المصوغة على نحو ممتلئ بالدلالة. أقول هذا مع يقيني بان رواياته تعاني من أزمة في البناء، أو في متانة الحبكة وترابطها. أما سبب هذه الأزمة فهو أن تلك الروايات كانت تنشر في الصحف على حلقات، مما يحتم أن تكون هنالك ثغرة بين الحلقة والتي

تليها. ولكن بعض رواياته قد نجا من هذه المثلبة الشائنة، وأخص بالذكر رواية «البيت الكئيب» ذات الحبكة المتماسكة أو الرصينة. كما أن رواية «ديفدكوبرفيلد» و «قصة مدينتين»، وكذلك «الأزمنة العسيرة»،و" الآمال العظيمة"، تضم بعض الشخصيات الشديدة الصلابة أو المحكمة البناء والمفعمة بالحيوية والدلالة العميقة. وفضلا عن ذلك، فإن معجمه واسع أو منداح، كما أنه مترع بالشاعرية اللطيفة الناعمة. واستنادا إلى نزوعه الإنساني الصادق، أملك أن أزعم بأنه واحد من أجود مربي الجنس البشري.

ومع أنه قد رأى الشر أكثر انتشارا من الخير في فسحة الوجود المترامية الأطراف، كما رأى المال وهو يطحن عظام البشر برجليه الفولاذيتين، مما دفعه إلى المناداة بأهمية العطف واللطف والحنان في هذا الشرط الكارث، وبذلك فقد تبدى كأنه يستعيد روح شكسبير، أو كأنه يوقظ الإنسان على إنسانيته (وهذا هو الكاتب النموذجي)، فإنه، مع ذلك، قد ظل ينظر إلى الحياة نظرة مفعمة بصنف من أصناف الدهشة لايعرفه إلا الأبرار. وربما جاز الزعم بأن هذا الينع، أو اليفاع النفسي المتفائل، هو واحد من أكبر العوامل التي جعلته مقروءا في العالم بأسره.

وبذلك يتوضح ما فحواه أن الأخلاق المسيحية النبيلة هي التي تؤسس معظم المنجزات الجلى للآداب الأوروبية منذ دانتي وحتى إليوت.

* * *

ترى، ماذا عساها أن تكون المحتويات الكبرى لشعر المتنبي، وإلى أي مدى أسهمت في نيله لهذه الشهرة التي نالها طوال القرون العشرة الأخيرة؟

ينطوي شعر أبي الطيب على الكثير من المضامين المتنوعة، فهو غني كالحياة تماما، ولهذا فإن في ميسورك أن تراه شاعر وجود وشاعر غزل وشاعر اغتراب وشاعر سفر وارتحال، وكذلك شاعر حكمة ودراية بالحياة. ولكن الشطر النفيس من شعره محدود الكمية، بينما يتخبط شطر كبير من ذلك الشعر في اللاقيمة أو في انعدام الوزن النوعي، وأحيانا في الابتذال، وأخص بالذكر تلك المبالغات الممجوجة التي لا تنم إلا عن فجاجة أو تسرع أملته الحاجة. فما قيمة ذلك المديح والهجاء والفخر الدعي، أو التنفج العنتري السمج الذي لا يأبه له أي عاقل؟

أما أفضل محتويات شعره فهي تلك النفثات المنبثقة من صميم الذات والحاملة لأوجاعها ومتاعبها الكثيرة، أو لكل ما له صلة بالشخص البشري من حيث هو نفس تحن وتشتاق وتعتلج في داخلها اللواعج، فتشف السريرة عن مكنونها الأصيل، ولاسيما عن تلك الموضوعة المتكررة في شعره والتي تشرح غربته في هذه الدنيا أو اغترابه عنها. ثم إن هنالك شعره الغزلي المترع بالدفء والحنين الصادق الذي يصوغه تفقد الغياب. فمما لا يخفى على المتأني أن المتنبي قادر على كتابة غزل مزود بشيء من الأصالة والنفاسة، مع أنه لا يرقى إلى مستوى الغزليين العذريين من أمثال المجنون وجميل وكثير، وذلك لأنه لا يتمتع باللوعة التي تدشن الغزل العذري بأسره.

ومما هو لافت للانتباه في غزله أنه كثيرا ما يطابق بين المرأة وبين الشمس. ولست أعرف شاعرا عربيا آخر أنجز هذه المطابقة على هذا النحو الصريح والمتواتر في آن معا. وفضلا عن ذلك، فإن المرأة كثيرا ما تتبدى في شعره وكأنها السلام الذي يعود إليه الرجل بعدما يتعب من الحرب والصراع. ومما هو ناصع أنه يحن إلى المرأة حنينا

لا يخلو من الوجد أو من الصدق. ولعل المطلع الغزلي للامية المشهورة أن يكون خير مثال على ذلك. وهذا هو مطلع تلك اللامية النادرة:

مالنا كلنـــا جـــوٍ، يـــا رســـول؟ أنـــا أهـــوى وقلبـــك المتبـــول

أما شعوره بالغربة والاغتراب فلا يبذه شعور أي شاعر آخر سوى المعري. وعلينا أن ننتبه للتعبير اللامباشر عن هذا الشعور. وأحسب أن هذين البيتين مثال جيد على ذلك:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا

وحسب المنايا أن يكن أمانيا

تمنيتها لما تمنيت أن ترى

صديقا فأعيا أو عدوا مداجيا

وهذا مثال آخر على التعبير اللامباشر عن الاغتراب:

وقد كنت من الناس في محفل

فها أنا في محفل من قرود

ولكن المتنبي له أبيات يذكر فيها غربته على نحو جهري. وهذا البيت هو واحد منها:

أنا في أُمة ، تدراكها الله ــ

غريب كصالح في ثمود

ثم إن شعر المتنبي تندرج فيه محتويات يستشفها المتأني من وراء السطور، ولاسيما قدرته على أن يوقظ في قارئه غريزة العظمة، وخاصة حين يتجنب المبالغات السمجة ويعمد إلى التلقائية والأصالة، كما هو حاله في اللامية الآنفة الذكر. ولهذا السبب قبل سواه استطاع أن

يجتذب الناس طوال السنوات الألف الأخيرة. ولا عجب، فهو شاعر الكرامة والأنفة وشاعر الحرية والثورة، بل إنه يعبد القوة على نحو صريح. كما أنه تجسيد لإرادة الازدراء، أو الاستهانة بكل ما لا يتمتع بالرفعة والسمو. والازدرائيون دوما حساسون، والحساسون دوما ازدرائيون. وهذه هي سمة أبي الطيب، الشاعر الشديد القدرة على تخريج الماهية بكل ما تحتويه من عناصر نفيسة.

فلدى دراسة شعره ينبغي أن ينتبه المرء إلى وجود جبل وسيف وأسد وحصان في سريرة الشاعر نفسه، ولكن على نحو كموني. وثمة كذلك شمس ساطعة وبحر منداح وأنوار دائمة التألق. كما أن هنالك صورة دائمة الحضور لإنسان متفوق عبر عنها في الكثير من المواضع، ولاسيما حين يمدح رجلا ممن هو معجب بهم حقا، ولاسيما الاوراجي الذي علمه التصوف في بغداد. ولا يخفى على قارئ شعره أنه رحالة جوال، أو غير مستقر، بل متحرك بشكل نادر. وعلاقته بالفلوات ووحوشها علاقة راسخة أو متكررة الظهور في تراثه الغزير. ويلوح لي أنه لا يبحث عن شيء قدر ما يبحث عن ذاته قبل سواها. ومما هو بيّن أنه شاعر الحركة، وأنه ليذكر المرء بإمرئ القيس من هذه الجهة. وفضلا عن ذلك، فإنه شاعر القلق والتوتر. يقول:

على قلق كأن الريح تحتي

اقلبها يميناً أو شمالاً

ثم إن في شعر المتنبي صنفا من أصناف التوازي بين علو الأنا وعلو اللغة أو متانة الأسلوب. فالأنا العالية في نظره لا بد لها من أن تبلغ إلى لغة عالية من شأنها أن تجتذب أكابر النفوس النبيلة. فهو لا يكتفي بكونه ذا دراية نادرة باللغة العربية، وخاصة بمعجمها الذي يحوز

من مفرداته الشيء الكثير. كما أنه خبير بالتماهي مع اللغة وحركة اشتقاقها، بحيث يجعلها شديدة القدرة على حمل ماهية ذاته أو نسيجها حصراً. ويتمتع، في بعض الأحيان، بقدرة على إنشاء صورة فنية جذابة أو خلابة. أقول هذا مع يقيني بأن أسلوب المتنبي ينم عن شيء من الشيخوخة لا يخفى على الألباء، أو على من كان خبيراً بالأساليب وتغيرها مع تغير الزمان الذي من طبعه أن يحمل الأحياء إلى قبورها، ولكن بعدما تتبدى التجاعيد على وجوهها والهزال على أجسادها جملة. وهذا يعني أن أبا الطيب قد مهد السبيل لظهور العساء على أسلوب المعري وعلى لغته الشائخة.

* * *

لعل في الميسور أن يقال بأن محتويات شعر المعري طفيفة العدد، بل هي قد لا تزيد عن بضعة موضوعات، أو حتى عن موضوعتين اثنتين فقط: التشاؤم والنزعة الإنسانية. فلأول مرة في تاريخ الشعر العربي يظهر شاعر متشائم على نحو متطرف ومفرط في الصراحة. فمما لا يخفى أن التشاؤم واضح على قصيدته الدالية التي هي أنفس نص في ديوانه الأول، أعني «سقط الزند». فهي تبدأ بالتعبير الصريح عن مبدأ اللاجدوى الراسخ في مركز ذهن الشاعر، ثم تستمر حتى النهاية في عرضها لبؤس المشروع البشري المصبوغ باللون الأسود، كما رآه أبو العلاء، وهو من صرح بأن ليس ثمة «في العالم البشري إلا بائس». ويكفي أن يتحدث الشاعر عن القبر الذي صار قبرا عدة مرات وهو يضحك من تزاحم الأضداد المدفونة فيه، لكي يدخل المعري في فصيلة المتشائمين من ذوي الصباغ الأسود.

ومما هو في البداهة أن مثل هذا الشاعر لا بد له من أن يكابد الاغتراب والتوتر المرير حتى درجة مضنية. فها هو ذا يقول:

هي غربتان، فغربة من عاقل

ثم اغتراب من محكم عقله

ويقول أن تكون إنسانا، أو كائنا عاقلا، فهذا يعني أنك غريب في هذا الكون اللامعقول. وأن تحكم عقلك، أو تصير حكيما، فهذا يعني أنك غريب مرة أخرى، أو أنك تكابد غربة مضاعفة أو مزدوجة. ولكنني أعتقد بأن اغتراب المعري وتشاؤمه وتوتره ليس نتاجا لمرض ميؤوس من شفائه، وإنما هو نتاج لحساسية عارمة وشديدة القدرة على استيعاء محمولات العيش، ولاسيما البؤس الرابض في جوف الأشياء. ومن شأن هذه الفكرة أن تؤكد المذهب القائل بأن الأدب كله نتاج لفرط الحساسية.

وفي هذه البرهة الوجودية لا يكتفي المعري بتأكيد العبث والبطلان واللاجدوى، ما دامت «قبورنا تملأ الرحب»، أي ما دام العدم مصيراً نهائيا لكل مخلوق، بل هو يشدد على أن الحياة إهانة وابتذال لكل حي، وذلك لان الصراع حتمية لا محيد عنها. يقول: «وما كان هذا العيش إلا إهانة». كما يقول بأننا لسنا سوى كومة من «أوساخ وأدناس». ولهذا، ما كان الإنسان إلا مذمما في نظر المعري، سواء أكان فقيرا أم مليكا متوجا ويجلس على سرير الملك. ثم إنه ما أعجبته للإنسان أية شيمة، سواء أكان المرء من السادة أم من المسودين. كما أنه لم يشاهد الرجال إلا مثل الكلاب المتهارشة، أما النسوان فمثل الضباع المغتلمة الهائجة والعارمة الاضطراب. وبسبب رداءة الحياة راح ذلك الشاعر يدعو إلى هجر النساء وعدم الانجاب، بل حتى إلى العزلة والاعتزال والابتعاد عن الناس. يقول:

إن الأوانس أن تزور قبورها

خير لها من أن يقال عرائس

ويقول:

إن صح عقلك فالتفرد نعمة

ونوى الأوانس غاية الإيناس

ثم إن من المحال أن يعرف الذهن الغاية التي وجد الإنسان على الأرض من أجل إنجازها، هذا إن كانت هنالك غاية بالفعل. يقول:

نغادر العيش لا نحظى بمعرفة

أي المعاني بأهل الأرض مقصود

ويقول:

نغادر العيش لا نحظى بمعرفة

أي المعاني بأهل الأرض مقصود

ويقول:

أمور يلتبسن على البرايا

كأن العقل منها في عقال

وهكذا ظهر العقل لأبي العلاء معتقلاً أو مصفداً بالأغلال، أو عاجزا عن الحراك صوب الحقيقة، أو صوب استيعاب الواقع المحيط. ولهذا، فقد رأى البشر وكأنهم في بحر ليس له ساحل تراه العين فتدرك الخلاص أو النهاية. بل هو لا يرى في الدنيا، «لحاها الله»، على حد قوله، أي حق يطلبه العقل بسراج يشعله في ظلماتها. وبسبب ذلك، فقد راح يؤكد على أن العلماء والجهلاء لا يفصل بينهم إلا مسافة قصيرة جداً. فلا علم بتاتا في نظره، وكل ما هنالك ظن وتخمين. وهذا يعني أن أبا العلاء يكابد أزمة المعرفة المؤكدة أو المستتبة الراسخة . إنها أزمة اليقين الذي من شأنه أن يخلص الذهن من التقلقل الرجراج. وبسبب هذا

الموقف من المعرفة الذي يؤشر إلى مسغبة ذهنية يجوز للمرء أن يتحدث عن أبي العلاء بوصفه واحدا من اللاأدريين.

أما في البرهة الثانية، أقصد البرهة الإنسانية ، فقد برهن المعري على أنه واحد من المؤسسين الفعليين للمذهب الإنساني النبيل الذي يدرك أن «الإنسان ، ذئب الإنسان» في واقع الحال، ولكنه يريد أن يجعل منه أخا للإنسان لا يضطهده ولا يعدوعليه. ولقد تبدى نبل روح المعري في عدة مواضع، ومنها قوله:

وهوّن أرزاء الحوادث أنني

وحيد، أعانيها بغير عيال

وقوله:

فربنا، جل، مشهور برأفته

فكيف يمحن أطفال بإيلام

وفي البيتين كليهما يتبدى ذلك الشاعر الإنساني الطيب مشفقا على الأطفال، مهموما بهمهم، أو بالبؤس الذي يعانون منه دون أي سبب كاف أو ذنب واضح. ولعله في هذا الموقف أن يكون رائدا في مضمار الاهتمام بالطفولة وما تتعرض له من اضطهاد في عالم حجري شديد القسوة والشراسة. كما تبدى الشاعر ههنا وثيق الصلة بالغيرية التي هي الإنسانية على الأصالة. وربما كانت غيرته أوضح في قوله:

فلا هطلت علي ولا بأرضي

سحائب ليس تنتظم البلادا

كما أنه يدعو إلى الفعل الجميل دعوة صريحة، يقول:

فلتفعل النفس الجميل لأنه

خير وأبقى، لا لأجل ثوابها

ويقول مرة أخرى:

عليك بفعل الخير لو لم يكن له
من الفضل إلا حسنه في المسامع

فأنت مدعو إلى الفعل الأصيل، وهو الذي لا تنهض به سوى النفوس الأصيلة، حتى وإن لم يكن له من نتيجة سوى أن له وقعاً لذيذاً في مسامع الناس يشبه وقع الألحان الشديدة العذوبة. وفي الحق أن هذا المذهب الإنساني الذي تبناه المعري لا يقل عن كونه مأثرة ثقافية كبرى، من شأنها أن تضعه في فصيلة المربين الكبار للجنس البشري بأسره.

*   *   *

والآن، قد يجوز الزعم بأن النص الأدبي يؤثر في الناس بفضل عمق محتواه وأصالة فحواه، وليس بسبب شكله، مهما يكن المبدأ القائل بأن الأدب صنعة، وبأنه لا قيمة له إلا بسبب شكله المستحدث. وفي الحق أن المعري قد لفت انتباه الناس طوال القرون العشرة الأخيرة بفضل جدة أفكاره، وكذلك بسبب جودة مضمونه وما يحتويه تراثه الشعري من محتويات نفيسة وأصيلة. ويصح هذا القول نفسه على أدب كل من شكسبير ودستويفسكي. فخلاصة المحتوى في الشطر المتميز من أدب شكسبير هو صراع الذات ضد الشر المتفشي في الحياة والملازم لها دون أي انفكاك. وخلاصة المضمون في نخبة روايات دستويفسكي، هو الجهد الذي تبذله النفس ابتغاء البلوغ إلى طهر من شأنه أن يجعلها صالحة لمجاورة الله أو جديرة بربوبيته، أي بأن يكون لها نعمة الاقتراب منه والتخلق بأخلاقه.

ويصدق المذهب نفسه على مسرح العبث واللامعقول الذي أخذ بالظهور بعد الحرب العالمية الثانية. فهو أدب يتميز بعمق الفحوى الذي

قد يحرض حساسية الإنسان على الانفعال بالأشياء، كما أنه يوقظ الذهن على البطلان وافتقار الموجودات إلى العقلانية، أو إلى المسوّغات الكفيلة بتسويغها أمام العقل. ولهذا، لا يبقى في جوف الأشياء سوى ظلمات كثيفة خاثرة. وهذا يعني أن ثمة هاوية منداحة تفصل بين الذات والوجود الخارجي، وتجعل من الداخل والخارج عالمين متنابذين إلى حد متطرف.

وقد يصح الذهاب إلى أن هذه الأفكار الجديدة والعميقة هي التي صنعت المزية للأدب الوجودي بأسره، وليس شكله المتخثر أو المتشنج والفقير إلى اللدانة والمرونة الحية. فالأدب الحقيقي هو أدب الداخل، أو أدب الشعور الذاتي الذي يعرض الإنسان وأصالة الإنسان، أو توتره وقلقه وميوله العميقة أو الدالة على الماهية. كما أن كل أدب يصب معظم جهده على الخارج، أو على المجتمع، بدلا من أن يصور النفس في المجتمع، أو في علاقتها بالمجتمع وفي صراعها ضد شروطها الضاغطة، لا يملك البتة أن يكون عظيما أو رفيع القيمة. وربما جاز الزعم بأن النزعة الخارجية، وكذلك النزعة الشكلية، هما جمّاع السبب الحقيقي لانحطاط الآداب في العالم كله طوال السنوات المائة الأخيرة. وهذا يتضمن ما فحواه أن الثورة الشكلية التي أنجزها الشعر العربي منذ أواسط القرن العشرين حتى اليوم لا قيمة لها بأي حال من الأحوال، وذلك لأن الشكل قلما يكون له تأثير كبير على ميول النفس.

ولكن أهم ما في الأمر أن الأدب ينبغي أن يكون له محتوى كبير يعمل على محو العار الذي يجلبب الإنسان من سمت الرأس حتى أخمص القدمين. فالإنسان ما زال وحشا يقتل أخاه الإنسان ويضطهده وينهبه ويعدو عليه، حتى لكأن الكائنات البشرية يقتات بعضها ببعض، أو حتى كأن الإنسان ينتمي إلى أكلة لحوم البشر. ومن واجبات الأدب

أن يتدخل ابتغاء تغيير هذه الحال الشائنة التي هي ألعن أصناف العار والشنار. وما لم يتم تغييرها فإن البشر سوف يظلون سادرين في همجيتهم حتى أجل غير مسمى. وهذا يعني أن يسهم الأدب بمجمله في تربية الجنس البشري وإعادة تأهيله للحياة، وأن يقوم بواجبه في سبيل استرداد الإنسان من غربته المريرة، وأن يصب جل اهتمامه على نقل الناس، أو نقل الشعوب، من الكراهية والعداء إلى الصداقة والإخاء.

* * *

قيمة الرواية التاريخية

أولاً - مدخل:

ابتداءً، ينبغي التأكيد على أن القيمة هي مركز التجربة البشرية، أو القطب الذي تدور عليه حياة الناس في كل زمان ومكان. ولعل في ميسور الألباء أن يسمعوا نداءها وهو يتصادى في جميع الكائنات. أما حد القيمة فهو أنها "الكاشف الضروري الأول الذي يكشف لنا العالم"[١]. كما أنها "كل ما يعلي من قوة الضمير"[٢]. وهذا يعني أنها صلة بين الذات والأشياء، أو أساس يؤسس النفس في الوجود. ولكنها لا معيار لها سوى الشغف، أو شدة الولاء والالتزام. وبما أنها ذاتية إلى هذا الحد، فإنها لا تقل عن كونها سراً ونداءً وجواً خاصاً يحيط بالشيء القيم. ولهذا، فإنها تغلغل في جميع أفعالنا، مما يجعل منها الحد المثالي الأخير الذي لا يسع جهودنا أن تتخطاه.

ولما كانت القيمة كل ما يعزز روح الإنسان، فإنها تجنبه التردي في حمأة الامتهان والابتذال، أي في هاوية التشيؤ والدونية وخسران الكرامة وامحاء الماهية. ولا ريب في أن الذهن البشري دائم التساؤل عن القيمة، وذلك بحكم كونه قوة معيارية بالدرجة الأولى. فما قيمة الوجود؟ وما قيمة الحياة؟ وما قيمة هذه الشمس التي تشع النور والحرارة على الجلادين والضحايا دونما تمييز؟ وما قيمة الرواية بخاصة؟ وأخيراً، ما قيمة الرواية التاريخية منسوبة إلى الجنس الروائي بوجه عام؟

ثانياً - أصول الرواية التاريخية:

ربما جاز الظن بأن الرواية التاريخية فن أدبي تحدر عن أصول أدبية عريقة في الزمان. ولعل أقدم تلك الأصول أن تكون ملحمة "الإلياذة" المنسوبة إلى هومير، وكذلك ملحمة "الإنياذة" التي كتبها فرجيل في القرن الأول قبل الميلاد. ومما هو معلوم أن العالم العربي قد عرف الكثير من الروايات الشعبية ذات الطابع التاريخي، مثل "سيف بن ذي يزن" و"الزير سالم" و"الظاهر بيبرس" و"تغريبة بني هلال" وما إلى ذلك من منجزات أدبية شعبية كانت واسعة الانتشار قبل مئات السنين.

أما في أوروبا، فقد ظهرت أعمال أدبية كثيرة كان من شأنها أن مهدت السبيل ابتغاء ظهور الرواية التاريخية في العصر الحديث. وفي القرن السادس عشر، الذي كان يعج بالروايات الخاصة بالفروسية، ظهرت إنجازات شعرية وثيقة الصلة بالرواية التاريخية، ومن أهمها ملحمة نشرها أريوستو الإيطالي سنة ١٥٣٢، وعنوانها "أورلاندو فيور يوستو"، ومدارها على الصراع بين العرب والغربيين من أجل السيطرة على أوروبا. وهنالك ملحمة أخرى للشاعر الإيطالي تاسو، وعنوانها "القدس المحررة"، أما موضوعها فهو حملة صليبية خيالية هدفها استرداد القدس من العرب. وقد جاءت "دون كيشوت" بعد ذلك في الشطر الأول من القرن السابع عشر لتؤثر في عدد كبير من الروائيين، ولا سيما الروائيين الإنجليز في القرن الثامن عشر. أما سر المزية في هذا الإنجاز فيتلخص في أننا "نعلم أن الحياة ليست سوى ظل زائل وحلم، ولكننا نعيشها وكأنها ليست كذلك"(٣). فربما أصاب شلنغ حين رأى في ذلك العمل الأدبي صورة للواقع وهو "ينازل المثل الأعلى"(٤).

ثالثاً - إشكالات الرواية التاريخية:

يجمع المؤرخون الأدبيون على أن السير ولتر سكت، الكاتب الاسكتلندي المشهور، هو المؤسس الفعلي للرواية التاريخية. ولقد أكد بلزاك المتأثر بذلك الرائد على أن الرجل قد رفع "الرواية إلى مصاف القيمة الفلسفية للتاريخ". ولكن فورستر الذي اعترف لسكت scott بأن شهرته ترتكز على أساس حقيقي مفاده أنه يعرف كيف يسرد قصة ممتعة، قد فنّد ذلك الكاتب ودحضه حين صرّح بأن "له عقلاً تافهاً وأسلوباً ثقيلاً." ثم أضاف بأنه لا يجيد البناء، كما أنه "ليس لديه استقلال فني ولا عواطف. وكيف يمكن لكاتب خال من هذين الشيئين أن يخلق شخصيات يسعها أن تحركنا بعمق؟" (٦)

وفي الحق أن روايات سكت نفسها تختلف إحداها عن الأخرى اختلافاً بيناً. فبينما يتيسر للمرء أن يرى في "أيفنهو" رواية تاريخية فعلاً، لأنها صورة لصراع بين قوتين سياسيتين متناقضتين تهدف كل منهما إلى الفوز بالسلطة بعد الانتصار على القوة الأخرى، فإن رواية "قلب مدلوثين"، التي هي أفضل من "أيفنهو" بكثير، لأنها تنطوي على تحليل عميق لشخصية جني دينز، وهي واحدة من نخبة الشخصيات الروائية كلها، لا يجوز النظر إليها على أنها رواية تاريخية، وذلك لانعدام الصلة بينها وبين مسار التاريخ، أي لا صلة لها بالسياسة من قريب أو من بعيد. وكل ما في أمرها أنها جرت في الماضي وحسب. وهي بالضبط رواية أخلاقية ليس إلا. ففي ميسور المرء أن يرى قابلية "قلب مدلوثين" لإعادة الصوغ بحيث تدور أحداثها في القرن الحادي والعشرين الراهن. وهذا يعني أن الرواية لا تكون تاريخية إلا إذا استمدت بنيتها من المسار الكلي للتاريخ. أما "أيفنهو" فهي نص أدبي

تدور أحداثه في القرن الثاني عشر، ولا يتيسر لأحد البتة أن ينقله إلى أي زمان آخر، ولا إلى أي مكان خارج انجلترا حصراً.

ولعل الإشكال أن يقبل التلخيص في السؤال التالي: هل يكفي أن تدور أحداث الرواية في أي من الأزمنة الغابرة كي تعد رواية تاريخية؟ أما كاتب هذه السطور فيجيب بأن ذلك لا يكفي، ولا بد من أن تكون الرواية التاريخية وثيقة الصلة بالأحداث السياسية الكبرى للعصر الذي تدور فيه. ومن الأمثلة على ذلك رواية "شجرة الدر" لجرجي زيدان و"الحرب، والسلام" لتولستوي، و"سلمبو" لبلزاك. أما إذا كانت أحداث الرواية تجري في الماضي دون أن تتأثر بالتاريخ، أي بالسياسة والحرب الخاصين بزمن معين، ومثال ذلك رواية "ماريس الإبقوري" لولتر باتر، فضلاً عن "قلب مدلوثين" الآنفة الذكر، فهي ليست رواية تاريخية، بل صنف خاص من أصناف الرواية يسعك أن تطلق عليه اسم رواية من الماضي.

وقد يلاحظ المهتم بالروايات التاريخية أن بعضها مختلف عن بعض تمام الاختلاف. فإذا قارنت "أيفنهو"، مثلاً، برواية "الحرب والسلام"، فإنك سوف تجد الفرق بين الطرفين شاسعاً جداً. فربما جاز الزعم بأن الرواية الأولى لا تزيد عن كونها تسلية وحسب. أما الثانية فهي درة قل نظيرها بين جميع الروايات التاريخية وغير التاريخية. وذلك لأن وظيفتها تتلخص في الكشف عن ماهية مجتمع معين خلال طور تاريخي معين هو الآخر. وههنا يتبدى واضحاً ما فحواه أن القيمة تلتغم في الوظيفة، أو قل إن الوظيفة والقيمة يؤسسهما التماهي الكامل، بحيث يجوز القول بأن الوظيفة هي القيمة والقيمة هي الوظيفة سواء بسواء.

رابعاً - وظيفة الرواية التاريخية:

والآن، ما الذي يسوغ الرواية التاريخية؟

إنه قدرتها على تصوير روح التاريخ التي قد يعجز المؤرخ الموضوعي عن أن يلامسها بسبب التزامه بالموضوعية التي من شأنها أن تطرد الذاتية، أي أن تنجز الجوهر الذي يسعى الأدب كله كي يجعله يتجلى في شكل فني. وهذا يعني أن الرواية التاريخية متخصصة بالوجه الذاتي للتاريخ، وفي هذا الموضع بالضبط تكمن قيمتها وأهميتها. فهي تبحث في ذلك العنصر الأثيري الذي يند عن الذهن الموضوعي، فلا يذعن لإرادة المؤرخ وحنكته، وربما كان مما لا ينضوي في اختصاص فيلسوف التاريخ، ولا في اختصاص أي فيلسوف مهما يكن نوعه. وهذا يعني أن الروائي ليس مؤرخاً بتاتاً، ولكن قد يكون أسمى من المؤرخ في بعض الأحيان، وذلك لأن «علوم الأكابر ذوقية»[٧] ، كما يقول ابن عربي في المجلد الثاني من «الفتوحات المكية». وههنا قد يتذكر المرء ذلك الرأي المشهور الذي قدمه أرسطو في "فن الشعر" وهو القائل بأن "الشعر أرقى من التاريخ"[٨].

ويصب في هذا الاتجاه رأي للشاعر الألماني هاينه اقتبسه جورج لوكاتش في كتاب له عنوانه "الرواية التاريخية". يقول هاينه: "غريبة هي نزوة الناس! إنهم يطلبون تاريخهم من يد الشاعر، وليس من يد المؤرخ. إنهم يطلبون، لا تقريراً أميناً عن حقائق مجردة، بل تلك الحقائق التي انحلت عائدة إلى الشعر الأصلي الذي جاءت منه"[٩]. وهذا يعني أن غالبية الناس تفضل الفنون على العلوم، وذلك لما تتمتع به الفنون من جمال ورونق وجاذبية وخلب. فالصلة التي تشد النفس إلى الجمال هي حقيقة لا تخفى على أحد، والأهم من ذلك أنها مدهشة لأنها بغير مردود نفعي.

إنه عنصر أثيري ذاك الذي تحاول كل رواية أن تستحضره في مناخها الخاص. وبما أنه كذلك، فهو لا يدخل في النسق الكلي ذي السمة العامة. فلئن كانت توترات الواقع الجمعي هي مادة علم التاريخ، فإن توترات النفس المتفاعلة مع بيئتها هي مادة الأدب بأسره. وبقول آخر، إن الأدب حساسية تتحسس الحياة. وتكمن في هذا الفعل النفيس أعمق استجابة لأصالة الشرط البشري.

وبما أن استحضار روح التاريخ، أي روح الحياة، وليس التاريخ نفسه، هو الوظيفة الكبرى والغاية النهائية للرواية التاريخية، فلا بد لها، إذن، من أن تحيل التاريخ إلى فن، أي أن تنقله من دائرة العلم الذهني إلى دائرة الشعور الوجداني، أو قل إلى دائرة الذوق والزكانة أو الحدس، فالأدب هو الوجد أو الوجدان الناشئ من الذائقة ذات الماهية الحدسية. ولا تملك الرواية أن تنجز هذه الغاية إلا إذا استطاعت أن ترسم شخصيات روائية قادرة على أن تحمل روح التاريخ وتجسده للعيان. فالمهم هو كيفية انعكاس التاريخ على أرواح الناس. إن الأدب لا يدرس النفس (الداخل) ولا التاريخ (الخارج)، وإنما يدرس الصلة القائمة بين الداخل والخارج، أي بين النفس وبين محيطها. فالعلاقة هي الموضوعة الكبرى، إن لم تكن الوحيدة للأدب، بل إن العلاقة هي أس الأدب أو ينبوعه الذي يتخارج منه على الدوام.

خامساً - اندماج العنصرين:

لن تكون لأية رواية تاريخية قيمة متميزة إلا إذا استطاعت أن تحيل التاريخ إلى فن، أي إلا إذا جاءت الشخصيات المفعمة بالحيوية ممثلة لعصرها، حاملة لخصوصيته على نحو ماهوي، أقصد أن تكون سمات الشخصيات هي سمات العصر الذي عاشت فيه. ومما هو جد

منطقي أن الرواية التاريخية لا مسوغ لها البتة إلا إذا استطاعت أن تكون صورة فنية أو أدبية عن زمان ومكان محددين أخذت على عاتقها أن تجسدهما وأن تقترب منهما اقتراباً ذوقياً يعتمد الحساسية وليس الوصف الموضوعي. وما لم تتمكن الشخصيات من أن تجيء حية ومتمثلة لطبيعة زمنها، فإنها سوف تكون قد أخفقت في البلوغ إلى الشأو المرجو.

بيد أن أهم ما في أمر الرواية التاريخية هو أن تجمع الشخصيات بين العنصر التاريخي المأخوذ من زمن الحدث وبين السمات الإنسانية النبيلة والوضيعة التي من دونها لن يكون هنالك فن روائي على الإطلاق. ثم إن مما هو شديد الأهمية أن تجيء الشخصيات، ولا سيما المحورية منها، ممثلة لزمن الحدث، وليس لزمن الكتابة، أو زمن الروائي. فقد بين جورج لوكاتش أن شخصية "سلمبو" التي صاغها الكاتب الفرنسي فلوبير أقرب إلى نساء الطبقة الوسطى الفرنسية المعاصرة للروائي نفسه منها إلى شخصية امرأة فينيقية من مدينة قرطاجة(١٠).

أما أن يقدم الروائي شخصية تاريخية من غير أبعاد فنية أو إنسانية، فإن هذا لا يقل عن كونه تزويراً للفن والتاريخ في آن واحد.وتتلخص الغاية النهائية من ذلك كله في أن لا يتحول الروائي إلى مؤرخ، إذ ينبغي أن يكون فناناً إلى أبعد حد ممكن. فالنص سوف يخسر قيمته خسراناً نهائياً إذا ما استحال إلى تاريخ. ولهذا، أملك أن أزعم بأن الرواية التاريخية إنجاز عسير جداً، ولا يقوى عليه سوى الأقوياء، من أمثال تولستوي وسكت.

وثمة مثال جيد على التاريخ الذي لم يستطع أن يصير رواية. وهو نص عنوانه "نابليون في مصر وسوريا"، للكاتب الفرنسي جاك

بنوارمشن. إن هذا النص مسرد تفصيلي لحملة نابليون على مصر وفلسطين، وليس فيه من الرواية أي عنصر مهما يك نوعه. والكاتب شديد الإعجاب بالقائد الفرنسي الذي لا يقدم أيّما سبب لإثارة الإعجاب، بل العكس هو الصواب. فمما قد لا يخفى على أي إنسان متوسط الذكاء أن تلك المغامرة مآلها إلى الإخفاق المحتوم، وذلك لأن الإنجليز ضد نابليون، وكذلك الأتراك، ثم الناس في مصر والشام، بل في العالم العربي كله. فكيف يتأتى لشيء أن يحضر دون أن تحضر شروطه؟

ثم إن من حق المرء أن يرتاب في صحة الأخبار المسرودة. يقول النص عن معركة الأهرام التي جرت في تموز سنة ١٧٩٨، بين جيش نابليون وجيش المماليك: "سقطت نخبة فرسان مراد قتلى. ألفا مملوك وعدد كبير من قادتهم. كانت خسائر الفرنسيين تافهة نسبة لخسائر الجانب الآخر، قدرت للحظتها بأربعين قتيلاً ومائتين وستين جريحاً"(١١). ويبدو أن الفرنسيين كانوا يطلقون رصاصاً حقيقياً، أما المماليك فقد راحوا يطلقون ألعاباً نارية من ذلك الصنف الذي يتسلى به الأطفال.

ومن حسن الحظ أن عبد الرحمن الجبرتي (١٧٥٤-١٨٢٢)، المؤرخ المشهور، وهو من احتقر الفرنسيين وأظهر تخلفهم ونوّه بالوسخ الذي يلازمهم دائماً، قد عاصر تلك الأحداث ووصفها بالتفصيل. ولا يذكر الجبرتي عدد قتلى المماليك مع أنه ينوه بأن عدد قتلاهم لم يكن طفيفاً. ولكنه يقول شيئاً مهماً، وهذا هو: "فاستمر القتال نحو ثلاثة أرباع الساعة..."(١٢) وما دام الأمر كذلك، فإن عدد القتلى ينبغي بالضرورة أن يكون طفيفاً في الجانبين، لأن هذا الوقت الطفيف لا يسمح بوقوع الكثير من الإصابات حتى بأسلحة عصرنا الراهن. فمما لا يجهله كبار العسكريين أن القيادات العسكرية ترسل قطعة من جنودها ابتغاء

الاحتكاك بالعدو في صدام صغير هدفه جس نبض العدو والتعرف على مستوى قوته. وأغلب الظن أن ما سمي بمعركة الأهرام لم يكن سوى صدام من هذا القبيل، وقد ضخمها خيال المنتصرين جرياً على عادة البشر في أن يصنعوا من الحبة قبة، كما يقول أحد أمثالنا الشعبية.

وعلى أية حال، فإن أهم ما في الأمر أن "نابليون في مصر وسوريا" ليست رواية تاريخية ولا غير تاريخية، وإنما هي مسرد مبسط لأحداث الحملة الفرنسية على مصر وفلسطين منذ انطلاقها من مدينة طولون سنة١٧٩٨ وحتى عودتها إلى تلك المدينة نفسها في أيلول سنة ١٨٠١. إنها تاريخ وليست رواية، وذلك نظراً لافتقارها إلى جميع المقومات الفنية التي ينبغي أن تؤلف بنية النص الروائي، ولا سيما عنصر الانفعال الجمالي الذي لا أدب من دونه قط، والذي لا بد لغيابه من أن يترك عالماً فاتراً خاثراً لا يخلب ولا يجذب. ولهذا، فإن ذلك النص بغير قيمة أدبية أو فنية بتاتاً. وقد تكون له قيمة بسبب اختزانه لكمية كبيرة من المعلومات التاريخية، إذ ليس لأي عمل أية قيمة جلى إلا إذا أسهم في تعزيز الضمير البشري، أو في إيقاظ الإنسان على إنسانيته، الأمر الذي يتضمن تخليصه من همجيته وتحويله إلى كائن يتدرج على الدرب المؤدي إلى الكمال.

سادساً - التاريخ مرة أخرى:

ثمة نص كتبه باللغة الفرنسية كاتب من أصل عربي اسمه أمين المعلوف، وعنوانه «الحروب الصليبية كما رآها العرب» ومن الغرائب أن يزعم ذلك الكاتب بأنه لا يقدم تاريخاً، بل رواية. يقول: "والحق أن ما أردنا أن نقدمه ليس كتاب تاريخ آخر بقدر ما هو، انطلاقاً من وجهة نظر أُهملت حتى الآن، "رواية حقيقية" عن الحروب الصليبية..."[١٣]

وإن لك أن تستهجن هذا الزعم حقاً بعدما تنتهي من قراءة الكتاب، وذلك لأنه مسرد تاريخي وجيز لمائتي سنة من الصراع بين الشرق والغرب، وليس فيه من الرواية أيما عنصر بتاتاً. والطريف أنه عرض شامل جداً ومبسط جداً وموجز جداً في آن معاً.فمن لا يعرف شيئاً عن الحروب الصليبية يملك أن يتعرف عليها خلال يومين أو أقل. وفي الحق أن النص السابق، أعني "نابليون في مصر وسوريا"، أقرب إلى الرواية من هذا النص الآخر، وذلك لأن الأول له بطل محوري هو نابليون نفسه، أما هذا النص الثاني فتدخل فيه جميع الشخصيات التاريخية التي ظهرت خلال تلك الحروب التي سماها الغربيون باسم الحروب الصليبية.

ثم إن هذا الكتاب لا يخلو من أغلاط في المعلومات. وهنالك غلط كبير لابد من التنبيه عليه عسى أن يصار إلى تداركه في أية طبعة قادمة. يقول النص: "ترى، من قتل حاكم الموصل عشية الاستعداد للهجوم على الفرنج؟"[١٤] وهو يعني بذلك أن مودود، أمير الموصل الذي جاء سنة ١١١٣م إلى فلسطين وعبر نهر الأردن فوق جسر الصنبرة، وخاض معركة الاقحوانة ضد الإفرنج وربحها، إن مودود هذا اغتيل عشية الهجوم على الإفرنج وليس بعد ذلك الهجوم. والحقيقة أن العكس هو الصواب، إذ لقد اغتيل مودود، أمير الموصل في الجامع الأموي بدمشق بعد عودته ظافراً من جوار مدينة طبريا. ولا لزوم للاستنجاد بعدد كبير من المصادر التراثية التي تجمع على هذا الحدث، إذ يكفي مصدر واحد هو "ذيل تاريخ دمشق" لابن القلانسي الذي كان يعيش في العاصمة السورية نفسها يومئذ. يقول في حوادث سنة ٥٠٦هـ: "فمنح الله الكريم، وله الحمد، المسلمين النصر على المشركين، بعد ثلاث كرات، فقتل فيها من الإفرنج تقدير ألفي رجل من الأعيان"[١٥]. ولا

لزوم لمتابعة التفاصيل إذ إن في ميسور المهتم أن يعود إلى ذلك الكتاب ليتأكد بنفسه من حكاية مودود كلها. ولكن أهم ما في الأمر أن علم التاريخ قد حل محل الرواية مرة أخرى. وبذلك خسر النص قيمته الفنية ولم تعد له أية مزية ذات شأن. وربما جاز الزعم بأن العبث بفن الرواية على هذا النحو هو علامة من علائم انحطاط هذا الفن الشديد القدرة على تخريج الماهية الإنسانية ضمن بنية سردية.

ومما هو جدير بالذكر في هذا الموضع أن أمين المعلوف له نص آخر عنوانه "سمرقند". وهو يزعم بأنه رواية أيضاً، مع أنه شيء لا يشبه سوى المخلوطة المتنافرة العناصر، والنائية عن الفن الروائي إلى حد بعيد. فأحداث هذا النص تدور في القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين، ثم في القرنين التاسع عشر والعشرين. وهو يكتظ بمجموعة ضخمة من أسماء العلم التي ترهق الذاكرة وتجعل النص شتاتاً، وفي أمس الحاجة إلى نقطة ازدلاف، أو إلى مركز تؤوب إليه جميع التفاصيل. تقول إحدى الشخصيات الثانوية: "نحن في أموك، في فرنشا، في خمين" (١٦) ترى، ماذا عساها أن تعني أسماء الأماكن هذه لأي قارئ. وفي الحق أن أمثالها شديدة الانتشار في هذا النص. أليس من شأنها أن تثير في النفس شعوراً بالسأم والنفور بدلاً من أن يخلبها النص ويجذبها إليه بقوة التأثير؟

في النصف الأول من "سمرقند" يتحدث الكاتب بإسهاب عن حركة الحشاشين التي أسسها الحسن الصباح، ولا سيما عن قلعة ألموت وأناسها الذين يحترفون الاغتيال. كما يتحدث عن عمر الخيام وعن مخطوط له يحتوي على رباعياته المشهورة. أما في النصف الثاني فيتمحور النص حول أمريكي من أصل فرنسي اسمه لوساج، ينفق زمناً

طويلاً في السعي وراء المخطوط الآنف الذكر. ويشاهد لوساج هذا ثورة أو اضطراباً سياسياً عاشته مدينة تبريز الإيرانية. ولا يدري المرء كيف يتيسر له أن يلحم الشطرين المتباينين أشد التباين في بنية متجانسة واحدة.

وللعقل أن يتساءل: هل يجوز لهذا النص أن يحشر في الروايات وأن تكون له قيمة فنية؟ فمع أن الكاتب مطلع على أدق التفاصيل التاريخية ذات الصلة بموضوعه، فإن حبكة نصه مكتظة ومتشعبة دون جدوى. وربما جاز القول بأن تلك التفاصيل قد أثقلت النص بأعبائها فأحالته إلى ركام يجهل الالتحام. والأهم من ذلك كله أن "سمرقند" نص ليس له جذب أو قيمة لأنه سطح بغير عمق، ولأنه يجهل حقيقة الأدب نفسه، إذ الأدب العظيم أدب جحيمي، أو أدب مكابدة واغتراب، وبحث عن القيم التي من شأنها أن تفعم الروح البشري بماهيته، ولكنه بحث يتم في عالم بغير قيم، على وجه التقريب. وبسبب إشباع الكاتب لنصه بالتفاصيل التاريخية، فإنه لم يعد يتمتع بالحيوية التي لا بد منها لكل أدب عظيم.

وخلاصة الأمر أن الذوق المعافى لا يرضى بأن يدرج هذين النصين في أية فصيلة من فصائل الفن الروائي، مهما يك نوعها.

سابعاً - آيفنهو:

لعل رواية "آيفنهو" أن تكون أشهر الروايات التاريخية التي تركها ولتر سكت، مع أنها ليست أفضل رواية بين تلك الروايات.ولقد عملت جملة من المزايا على انتشارها في العالم كله، وكذلك على وصولها إلى السينما. فلقد برهن كاتبها على أنه متمكن من فن الرواية المختصة بالمغامرات الخطيرة التي تتطلب القوة والشجاعة الاستثنائية. ومما هو معلوم أن المغامرات لها جاذبية كالمغناطيس وتأثير إيجابي قوي على

نفوس المراهقين والشبان. ففيها جملة من الأفعال الكبرى المؤثرة جداً، ولا سيما المبارزة التي دارت في أشبي، وكذلك إنقاذ ربكا الفاتنة من مختطفيها الأنذال. ولهذا، فقد جاءت الرواية نصاً مشوقاً له كثير من السحر والخلب. وفضلاً عن ذلك، فإنها تنطوي على غرام صادق ونبيل يكنه البطل آيفنهو للآنسة روينا ذات الجمال الأخاذ. وإذ ينتصر الخير في نهاية المطاف، فإن النص يستجيب للغريزة المثالية الراسخة في ضمائر البشر، أو غالبيتهم العظمى. ثم إن الشخصيات التي رسمها الكاتب قد جاءت زاهية، مشرقة، حية، وبعضها مترع بالنبل الإنساني النفيس.

ولكن، وعلى الرغم من جميع هذه المناقب، فإن "آيفنهو" رواية لا تخلو من المثالب. فهنالك ثلاثة مآخذ لا تملك أن تفلت من قبضة الخبير بالفن الروائي:

أولاً - إن الحبكة معقدة ومكتظة بالأحداث والشخوص على نحو مربك. ثم إنها حبكة تعتمد على الصدفة إلى حد بعيد، الأمر الذي لا يسوّغه الذوق المعافى بتاتاً.

ثانياً - جاءت الشخصيات أحادية الجانب، حتى لكأن العالم في نظر كل منها ليس له سوى لون واحد فقط.

ثالثاً - كثيراً ما يكون الأسلوب متحذلقاً أو متقعراً، مما يخلق شيئاً من النفور في حساسية القارئ.

ولكن ما هو لافت للانتباه كثيراً أن سكت شديد القدرة على رسم الشخصيات النسائية، بل إن الآداب الأوروبية، منذ دانتي وحتى أوائل القرن العشرين، تحسن مثل هذا الإنجاز على نحو شديد النصوع. وللحق أن سكت قد أجاد في رسم شخصية ربكا (أو رفقه) بنت اسحق،

المرابي اليهودي، الذي هو واحد من شخصيات هذه الرواية الكبار. ولقد أسرف الكاتب في وصف جمال "تلك الحورية الشرقية"[١٧]. وربكا ليست خلابة الجمال وحسب، بل هي قوية وحاضرة على نحو استثنائي. فحين يشكو إليها والدها الاضطهاد الذي يتعرض له أبناء ملتها، فإنها تقول: "إننا كالعشب الذي يزداد ازدهاره كلما وطئته الأقدام"[١٨]. ومع أنه ما من عشب في الدنيا له هذه الصفة، بل مع أن هذه الفكرة زائفة تماماً، إلا أنها تضمر حضوراً وعزيمةً ومضاء وقوة في الشخصية ورصانة في البنيان الداخلي.

ولكن بعض النقاد الإنجليز قد اختلفوا بشأن سكت. فلقد أسرف ولتر آلن، الذي هو فعلاً ناقد رواية متميز، في مدحه للرجل، ولاسيما حين قال: "استوعب سكت، كما لم يفعل أي روائي آخر، تلك العلاقات التي تربط الإنسان بالإنسان، والإنسان بالمكان والإنسان بالمجتمع، والإنسان بالماضي، الماضي التاريخي اللاشخصي"[١٩]. ولكن فورستر، كما أسلفت عليك، له رأي مخالف لهذا الرأي تماماً. وكثر هم النقاد الذين ساندوا هذا الأخير، كما أن هنالك من النقاد من اتخذ موقفاً وسطاً فحدد قيمة سكت من حيث هو كاتب له ما له وعليه ما عليه.

بيد أن الإنسان الناضج غير ملزم بأي من هذه الآراء المتباينة،إذ إن له أن يقرأ الرجل بمعيار خاص. وربما جاز القول بأن رواية "آيفنهو" حصراً هي عمل متوسط القيمة، ليس إلا، وذلك لافتقارها إلى العمق الذي لا تتمتع به معظم الروايات التاريخية، أو قل كمية كبيرة جداً من الروايات جملة.

ثامناً - شجرة الدر:

ليس في ميسور أحد أن يؤكد ما فحواه أن جرجي زيدان قد استطاع أن يكون روائياً حقيقياً، مع أنه ترك عدداً كبيراً من الروايات

التاريخية أنجزه خلال عمر قصير (١٨٦١-١٩١٤)، ومع أنه، في مجال اللغة العربية، قد كان الرائد الأول لهذا الصنف من أصناف الرواية حصراً. فإذا ما قرأ المرء رواياته وجدها بغير عمق كاف، فضلاً عن أنها لا تتمتع بالقدرة على الجذب والخلب.أما أسلوبها فيكاد يخلو من الانزياح الشاعري أو الفني،الأمر الذي من شأنه أن يجعله أقرب إلى أسلوب الصحافة منه إلى أسلوب الأدب العظيم. وقد لا يخفى على المهتم أن رواياته تشبه بعض قصص "ألف ليلة وليلة " أقصد ذلك الجزء الخالي من الخوارق ومن الجان وما إلى ذلك، ولكنها أقل جاذبية أو قدرة على التشويق.

ولنأخذ، على سبيل المثال، رواية "شجرة الدر" التي تتنقل أحداثها بين مصر والعراق. فشخصياتها الأحادية الاتجاه لا تعرف أي تحول تقريباً. والأهم من ذلك أنها،باستثناء شوكار، لا تترك في المرء أيما أثر عميق، بل سرعان ما ينساها القارئ بسبب نقص في محتوياتها الأصلية. ولكن الكاتب قد برهن على أنه لا يخلو من النفاسة الروحية حين ابتكر شخصية شوكار العاشقة الصادقة ذات المحتوى الأهيف النبيل. فمتى قرأ المرء تلك الرواية، فإنه لا يملك إلا أن يعشق تلك العاشقة نفسها، وعلى نحو فوري، بل إن صورتها سوف تترسب في ذاكرته طوال مدة ليست بالقصيرة. تقول الفتاة الطيبة: "ليست السعادة في قربي من الخلفاء، ولا بالتزوج من أمير أو شريف، وإنما هي في الحب المتبادل" [٢٠].

وهذا قول تعيده فتاة أخرى اسمها لمياء في رواية ثانية لزيدان عنوانها " فتاة القيروان " تقول لمياء: " ليست السعادة بالمال ولا في الجاه، وإنما هي في الحب.... ما أجمل الحب وأحلاه"[٢١] . ولكن لمياء

هذه لا تتمتع بأصالة شوكار، إذ إن الاصطناع ظاهر على شخصيتها بكل وضوح. كما أن هذه الرواية الأخرى تحمل جميع المثالب التي تحملها رواية "شجرة الدر" ولا سيما الحاجة إلى العمق والاعتماد على الصدفة التي لا تدل إلا على وهن مؤكد في بنية النص الروائي.

وأياً ما كان جوهر الشأن، فإن ما تقوله شوكار هو بيت القصيد في الحياة البشرية. ليس في ميسور السلطة أن تصنع للمرء أية سعادة. ويصدق الرأي نفسه على المال والجاه والنفوذ. أما الحب المتبادل، حتى لو لم يأت بشيء سوى الشقاء، فإنه الكاشف الأول لأصالة الروح، أو لوجود الإنسان على الحقيقة في هذه الحياة الدنيا. ففي تلك القصور التي تدور فيها "حرب الكل ضد الكل" والتي تفتقر إلى أي دفء عاطفي مهما يك نوعه، يستهجن المرء إذ يصادف فتاة من هذا الصنف الغرامي الطيب السريرة، بل المترع بطهارة الوجدان. أفي ذلك العمار الخراب يحاول الحب الصادق النظيف أن يبني له عشاً يحتوي على الهناء وهدأة البال ؟.

ومما هو جلي أن الحبكة متماسكة ومنطقية ومتسلسلة مع أنها تعتمد كثيراً على الصدفة التي من شأنها أن تحط من قيمة السرد. وفضلاً عن ذلك، فإنها أقرب إلى التاريخ منها إلى الرواية. فهي مسرد أحداث طويل ينأى كثيراً عن تحليل الشخصيات، بل عن كل ما هو عميق. ولعل أهم ما تفتقر إليه تلك الشخصيات، باستثناء شوكار، هو التفرد الذي من شأنه أن يضفي شيئاً من الخصوصية على كل منها. ولا ريب في أن صياغة كل شخصية بناء على مبدأ التخصيص هي مزية من أهم المزايا الصانعة لقيمة أي نص روائي، سواء أكان تاريخياً أم غير تاريخي.

تاسعاً - الحرب والسلام:

تكمن الأهمية الاستثنائية لرواية "الحرب والسلام" التي هي واحدة من خيرة روايات تولستوي، في أنها استطاعت أن تجعل من الرواية

ملحمة تملك أن تدمج العناصر المسرودة بتحليل الشخصيات أو بالتعرف على السرائر العميقة من خلال فهم حدسي للنفس البشرية. فهي تمزج الداخل بالخارج، أو النفس بالمجتمع والتاريخ على نحو لم يعرف له مثيل من قبل. ولعل أهم ما في أمر هذه الرواية أن يكون ذلك الجهد الصادق المبذول من أجل معالجة المعضلات الجسيمة المزمنة والمستعصية على جميع الحلول، ولا سيما معضلة الشر ومعضلة الأنانية التي ينبع منها الشر. ولهذا فقد وصفه أحد النقاد بأنه "مزيج من الذكاء والخيال وسمو الهدف الجاد، وحدة الفكر والعواطف، فتستهوي روايته العقل والقلب معاً..."[٢٢].

وليس ثمة سوى وجه شبه واحد بين رواية " الحرب والسلام " وبين الإلياذة أو الإنيادة، وهو أن هذه الأعمال الثلاثة هي من فصيلة الأدب الملحمي. بيد أن رواية تولستوي أقوى بكثير من أي من الملحمتين الأخريين، وذلك نظراً لنزعتها الإنسانية الشاملة، بينما تبقى الإلياذة والإنيادة مكرستين لما هو قومي أو محلي. فلعل مما هو ناصع تمام النصوع أن السمو الروحي هو الموضوع المركزي لهذه الرواية العظيمة. أما المثنوية الكبرى التي تحكمها فهي مثنوية الأثرة والإيثار، أو الأنانية والغيرية.

ولعل في وسع المرء أن يلاحظ بيسر كم بذل الأمير أندريه من جهد في سبيل البلوغ إلى فحوى الحياة وقيمتها، وما تدخره من محتوى نفيس يماهيه الكاتب مع الحب الذي يراه نقيض الحرب بل جوهر الوجود البشري بأسره. وبهذه القيم الأخلاقية النبيلة تميزت هذه الرواية وصارت أفضل من جميع الروايات التاريخية الأخرى دونما استثناء. ومما هو مؤكد أنها بنية شاسعة أو شديدة الإندماج، وأن صورة المكان

هي الأطغى على مجمل مساحتها العملاقة، ومع ذلك فإنها عمل أدبي أخلاقي بالدرجة الأولى. فمما قد لا يرفضه أحد أن سعتها النادرة، وكذلك حضور المكان فيها على نحو مهيمن، من شأنهما أن يسهما في إضفاء القيمة والمزية على هذه الرواية الرائعة. ولكن عامل المزية الأول هو المحتوى الأخلاقي الذي ينسجها سداة ولحمة، إذ تتلخص الفكرة التي يعرضها النص برمته في أن مناقب الأخلاق هي التي انتصرت على الشر الذي يسمى نابليون.

ليس بالصدفة أن يظهر القائد الفرنسي في هذه الرواية بوصفه كائناً أنانياً لا يفكر إلا في أن تكون له المكانة الأرفع خلال حياته، وإلا في أن ينال الخلود بعد مماته. فمما هو واضح أن تولستوي لم ينظر إلى نابليون بإعجاب، كما فعل كثير من المثقفين الأوربيين عهد ذاك، ولا سيما هيغل الذي رآه بوصفه "الفكرة، أو روح العالم، وهي تركب حصاناً"(٢٣). إن نابليون عند ذلك الكاتب الروسي الفذ هو التجسيد المرئي لقوة الشر المزمنة. ولهذا فقد عدّ انتصار الشعب الروسي على نابليون سنة ١٨١٢ انتصاراً للخير على الشر وللعدالة على الظلم. وهذا يعني أن صاحب "الحرب والسلام" يتحسس التاريخ والحياة معاً، وما من أدب ذي قيمة إلا حيثما راح الإنسان يتحسس تجربته الشاملة أو جملة وجوده الحي. فإما أن يجيء الأدب من الحساسية العميقة السليمة، وإما ألا يجيء من أي ينبوع آخر بتاتاً.

ثم إن تولستوي ذا الرؤيا الشاسعة والعميقة في آن واحد قد أومأ إلى أن ذلك النصر هو الإنجاز الكبير الذي أنجزته البنية الأخلاقية للشعب الروسي. ولقد بلغت تلك الرواية أوجها عندما انتصر الروس على الغازي الضيق الأفق الذي يتنطع لمهمات لا يملك أن ينهض بها

قط. وكأن تولستوي يريد أن يقول بأن من شأن الحكمة أن تغلب التهور والطيش. ولا يخفى البتة أن موقف تولستوي من نابليون هو النقيض التام لموقف كل من هيغل وبنوا - مشن الآنف الذكر.

ولهذا كله، فإن مما يقبله الكثيرون دون تحفظ أن رواية "الحرب والسلام" هي إنجاز من أعظم الإنجازات التي حققها الذكاء البشري بوصفه حساسية وحضوراً نبيهاً في عالم يتوتر باستمرار، فشخصياتها متغيرة دون توقف، وهذا يعني أنها تجسيد للصيرورة والدينامية، بل قل إنها منسوجة من جوهر الحركة نفسها. ومع أنها كائنات قلقة مضطربة وملهوفة واستطلاعية، فإنها مرنة إلى حد بعيد. وتتبدى هذه المرونة حين تنتقل تلك الكائنات الروائية من الموقف إلى ضده عندما يتبين لها أنها ليست على صواب. ولعل مما هو واضح أنها تحيا على هذا النحو الموار بسبب الاضطرابات التي تعاني منها في سرائرها العميقة. فلقد أصاب تشرنشفسكي، الناقد الروسي الثوري، حين رأى أن "الصفة الأصلية لتولستوي تكمن في قدرته على الكشف عن ديالكتيك الروح" [٢٤].

إذن، يحق للمرء أن يزعم بأن شخصيات هذه الرواية من شأنها أن تترسخ في الذاكرة متى دخلت إليها، ولا سيما شخصياتها الثلاث الكبرى: الأمير أندريه وبيير وناتاشا. فالأمير مهموم باكتشاف معنى الحياة، وكذلك بالتنقيب عن غاية ترنو إليها البشرية على الدوام. وبيير معنيّ بأن يجد لنفسه وظيفة ترخم وراء غرائز الجسد. وبفضل قلقه هذا، فإنه ينمو دون أي توقف. أما ناتاشا التي هي الحيوية والحركة ما ثلة للعيان، بل قل الحراك الذي يتوق إلى السكون، ما دامت تحن إلى الأمومة، فإنها الشخصية المركزية في رواية "الحرب والسلام". والأهم من ذلك حقاً أنها التجسيد المثالي للإنسان في سعيه وراء المثل الأعلى.

ولهذا، فإن كل من اقترب من ناتاشا يكسب شيئاً من الدفء الروحي الصادر عن ينبوع سري يتدفق من سريرتها الخصيبة الطاهرة. وبفضل حيويتها وصدقها وغناها الروحي وانسجامها الباطني، فإنها تملك أن تؤثر في الآخرين تأثيراً لا يملك أن يمارسه أي إنسان آخر.

فمن البديهي، إذن، أن يؤكد المرء على أن هذه المزايا مجتمعة هي التي جعلت من "الحرب والسلام" رواية تاريخية متميزة جداً، أو ذات قيمة عظيمة ومقدار جليل. ففي الحق أن سمات القوة التي تتمتع بها لم تتوفر لأية رواية تاريخية أخرى، بل إن من النادر أن تجد رواية تضاهي هذه التحفة العظيمة، ناهيك بأن تبذها. ولقد أصاب الدكتور سامي الدروبي، مترجم تولستوي، حين وصف هذه الرواية النفيسة بأنها "نشيد يتغنى بالحياة، وما من كتاب يزيد عليها اضطراماً بالحيوية، ففيها تنبض روسيا البطولة الهادئة، في معارك ومشاهد عائلية، في آلام وأغان. إنها إلياذة وأوديسة روسيا"[٢٥].

وبإيجاز، إن هذه الرواية الباذخة هي نتاج حي لحساسية حية عارمة، أو لا هدف لها سوى العلو أو نظافة الروح ونبل مقاصدها. وما من أدب متميز إلا وهو نتاج لحساسية أصلية ومعافاة في آن واحد. ولقد أدرك شكلو فسكي لباب أدب تولستوي، بل نواة ذلك الأدب عندما قال: "عظمة تولستوي هي في تبيانه أن ما هو إنساني بصورة حقيقية لا يدخل ضمن مشاغل اليوم الاعتيادي"[٢٦].

عاشراً - خاتمة:

ما أود التأكيد عليه قبل الانتهاء من هذه العجالة هو جملة من المبادئ لعلها أن تقبل التلخيص على النحو التالي:

أولاً - لا يكفي أن تجري أحداث الرواية في الماضي كي تعد رواية تاريخية، لأن الرواية التاريخية لا بد لها من أن تكون متينة الصلة بسياسة عصرها وحروبه وثوراته، أو توتراته الاجتماعية. ولعل في الميسور أن تأخذ رواية "الحرف القرمزي" لهورثون كمثال على هذا المذهب. فالأحداث التي يسردها الكاتب يفترض أنها قد جرت قبل زمن الكتابة بمائتي سنة أو زهاء ذلك. ومع هذا فإن ذلك النص الأدبي المتميز ليس رواية تاريخية بأي حال من الأحوال، لأنها لا تتعرض للسياسة ولا للحرب، وشخصياتها ليست شخصيات سياسية أو عسكرية، أي هي ليست شخصيات تاريخية قط.

ثانياً - لا يجوز للروائي أن يسرد وقائع تاريخية خالصة وأن يزعم بأن الذي يقدمه هو رواية تاريخية، مثلما فعل بنوار مشن في "نابليون في مصر وسوريا"، ومثلما فعل أمين المعلوف في "الحروب الصليبية كما رآها العرب"، وذلك لأن إحلال التاريخ محل الفن الروائي هو فعل لا يتمتع بأية قيمة بتاتاً.

ثالثاً - لا بد للرواية التاريخية من شخصيات مبنية بناء فنياً، أي شخصيات لها أعماق نفسية لا تقاس إلا حدساً وحسب. ومن دون ذلك فلا قيمة للنص الروائي بتاتاً. إن العمق في الأدب هو القيمة، بل هو كل شيء على الإطلاق. جزماً، إن الجوهر والعمق هما اسمان لشيء واحد بعينه.

رابعاً - ما من مسوّغ يسوّغ الرواية التاريخية، أو يمنحها القيمة العالية، إلا إذا استطاعت الشخصيات أن تتمثل روح زمانها ومكانها تمام التمثل، وأن تحافظ في الوقت نفسه على هويتها الإنسانية الكلية، أي أن تلحم الآني والديمومي في ملغمة واحدة. إن هذه الفكرة هي بيت القصيد في كل رواية تاريخية تبتغي أن تكون لها قيمة كبيرة ومقدار جليل.

لقد نجت رواية "الحرب والسلام" من أن تكون مسرداً تاريخياً وحسب، كما أن شخصياتها عميقة الأغوار وشديدة القدرة على أن تملي احترامها على القارئ. وهي تتمثل روح زمانها ومكانها وتجسده، كما أنها تشع ماهيتها الإنسانية على مناخ النص كله. ولهذا فإنها تتمتع بقيمة جلّى، بينما لا تتعدى بقية الروايات التاريخية المرتبة الوسطى، بل هي قلما تصلح لشيء سوى التسلية أو تزجية الوقت. فالضحالة هي الداء الأكبر الذي تعاني منه الآداب منذ فجر التاريخ حتى اليوم. وبسبب ضحالة تلك الروايات فإنها تخلق في المرء شعوراً فحواه أنه يتجول على سطوح الأشياء وليس في أغوارها، أو أنه يقتات باللحاء بدلاً من اللباب. وكل أدب من هذا الفصيل لا يتمتع البتة بأية قيمة عظمى.

ولهذا ينبغي التأكيد على أن من واجب الرواية التاريخية، إذا أرادت أن تحوز على قيمة باذخة، أن تعمد إلى تصوير هذا الجحيم الجاحم الذي يسمى التاريخ بوصفه مذبحة ديمومية مستمرة منذ آلاف السنين وحتى يوم الناس هذا. فالتاريخ، تماماً كما صوره شكسبير، هو فجيعة أو مأساة ما زالت تصنعها الأمم اللاحمة حين تفترس الأمم المغلوبة على أمرها. وهي تفعل ذلك دون أي شعور بالحياء، بل هي تفعله وتفتخر بأنها قوة شرسة أو مفترسة، كالوحوش سواء بسواء.

وفي الحق أن العالم اليوم قد تطرف في الاتضاع والتسفل بحيث صار حظيرة مواشٍ لا تصلح لاستضافة روح الإنسان، بل هو لا يصلح لغير القراصنة والمجرمين؛ ولهذا فإن من واجب الأدب أن يتحمل مسؤولية إيقاظ الإنسان من سباته وانتزاعه من حياده، وذلك ابتغاء دفعه نحو الانحياز إلى الخير ضد الشر، ولكن بعد إنضاج وعي البؤس والشقاء في وجدانه وضميره، ثم تنمية الإحساس بالعار، أو الشعور بالخجل من هذا الوضع البشري الزريّ الخسيس.

وتندرج في هذا المذهب فكرة خلاصتها أن على الرواية التاريخية، إذا ما ابتغت العلو، أن تهتم أشد الاهتمام بتصوير الإنسان المكتسح الذي تجتاحه القوى الهاتكة الفاتكة التي، إذا عربدت، لا يشكمها شيء قط، بل لا تملك أية قوة أن تحول بينها وبين الاندلاع فالاجتياح. كما أن عليها أن تستهجن تحمل الإنسان لتاريخه البائس الكئيب. كيف استطاع البشر أن يطيقوا وجودهم في جوف هذه الملحمة الضارية الدامية؟ ترى، هل يجوز الزعم بأن الإنسان ما وجد إلا ليتحمل ويطيق؟ هل يفضل الشقاء الجهنمي على الانقراض أو على الذوبان في العدم؟ إن إحالة التاريخ إلى فلسفة عن الإنسان هي الوظيفة الكبرى للرواية التاريخية، كما أنها أحسن الوسائل لإضفاء القيمة على هذا الصنف الروائي نفسه. ومما هو جليّ أن هذه الفلسفة وهذه الأسئلة الوجودية المنبثقة من أسّ الكينونة، لا تدخل البتة في اختصاص المؤرخ الموضوعي النزوع والدائم التملص من الميول الذاتية، ولكنها تربض في مركز اختصاص الإنسان الحساس، الذي هو وحده الإنسان على الأصالة، والذي يؤمن جازماً بأن الفن أسمى من العلم بما لا يقاس.

* * *

الإشارات

١ - عادل العوّا، "القيمة الأخلاقية"، الشركة العربية للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٦٥، ص٤٤.

٢ - نفسه ، ص ٦٩.

٣ - مجموعة من المؤلفين، "تاريخ الآداب الأوروبية"، ترجمة صياح الجهيّم، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٢، الجزء الثاني، ص١٩١.

٤ - نفسه ، ص١٩٢.

٥ - البيريس، "تاريخ الرواية الحديثة"، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص٤٣.

٦ - E. M. Forster, "Aspects of the novel", Pelican, London, 1971, P.38.

٧ - ابن عربي، "الفتوحات المكية"، المجلد الثاني، دار صادر، بيروت، بلا تاريخ، ص٤٨.

٨ - فيرنون هول، "موجز تاريخ النقد الأدبي"، ترجمة محمود مصطفى وعبد الرحيم جبر، دار النجاح، بيروت، ١٩٧١، ص٢٠.

٩ - جورج لوكاتش، "الرواية التاريخية"، ترجمة الدكتور صالح جواد الكاظم، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨، ص٦٨.

١٠ - نفسه ، ص٢٧٤.

١١ - جاك بنوا - ميشن، "نابليون في مصر وسورية"، ترجمة ميشيل خوري، دار ورد، دمشق، ٢٠٠٢، ص٥٣.

١٢ - عبد الرحمن الجبرتي، "يوميات الجبرتي"، الجزء الأول، دار المعارف بمصر، بلا تاريخ، ص٥٢.

١٣ - أمين معلوف، "الحروب الصليبية كما رآها العرب"، ترجمة الدكتور عفيف دمشقية، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٣، ص٩.

١٤ - نفسه ، ص١٢٠.

١٥ - ابن القلانسي، "ذيل تاريخ دمشق"، تحقيق الدكتور سهيل زكار، دمشق، ١٩٨٣، الطبعة الأولى، ص٢٩٥.

١٦ - أمين معلوف، "سمرقند"، ترجمة الدكتور عفيف دمشقية، دار الفارابي، بيروت، بلا تاريخ، ص ٢٩٥.

١٧ - ولتر سكت، "آيفنهو"، ترجمة نخبة من الأساتذة، دار أسامة، دمشق، ١٩٩٨، ص٧٢.

١٨ - نفسه ، ص٩٨.

١٩ - Walter Alan, "The English Novel", Pelican, London, 1970, P.120.

٢٠ - جرجي زيدان، "شجرة الدر"، دار الجيل، بيروت، بلا تاريخ، ص١٤٦.

٢١ - جرجي زيدان، "فتاة القيروان"، دار الجيل، بيروت، بلا تاريخ، ص٣٨.

٢٢ - ر. ف. كريستيان، "تولستوي، مقدمة نقدية"، ترجمة عبد الحميد الحسن، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣، ص١٤٩ -١٥٠.

٢٣ - عبد الرحمن بدوي، "حياة هيغل"، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٨٠، ص٦٢.

وراجع أيضاً فرانسوا شاتليه، "هيغل"، الطبعة الثانية، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٦، ص٣١.

٢٤ - ف. ع. أدينكوف، "فن الأدب الروائي عند تولستوي"، الألف كتاب الثاني، ترجمة الدكتور محمد يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، بالاشتراك مع دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، ص١٥١.

٢٥ - سامي الدروبي، "الرواية في الأدب الروسي"، دار الكرمل، دمشق،١٩٨٢،ص٨٥.

٢٦ - ف. ع. أدينكوف، "فن الأدب الروائي عند تولستوي"، مرجع سابق، ص٢٠٨.

الكوميديا الإلهية

ليس من قبيل الصدفة أن تتمكن أوروبا خلال القرون الثلاثة الأخيرة من إنجاب عدد لا يحصى من المستشرقين المختصين بدراسة الأدب العربي، بل بدراسة تراثنا بأسره، أما نحن الناطقين باللغة العربية فلم نتمكن من أن ننتج إلا النزر اليسير من الدراسات المكرسة للآداب الأوروبية. ولا مرية في أن هذه المفارقة لا تخلو من الدلالة.فبينما يتمتعون بشخصية فاعلة جادة مكنتهم من الهيمنة على مصير العالم، فإننا لا نتبدى إلا شاحبين أو ومهزولين وميالين إلى الاتكاء والاسترخاء. ولقد اكتفينا بالترجمة حتى صارت آراؤنا المتعلقة بهذا النص الأوروبي أو ذاك هي آراء الأوروبيين أنفسهم. ولقد استهجن الكثيرون، بل امتعضوا، حينما نشرت كتاباً عن الرواية رفضت فيه عدداً كبيراً من الروايات الأميركية والأوربية المقبولة عندنا على نطاق واسع، ولكن دون تفحص أو تمحيص. وهذا يعني أن علينا أن نكون أصداء لصوت الآخر، وأن لا نتمايز عنه البتة، بل أن نقلده، في كل شيء حتى إذا دخل جحر ضب دخلنا وراءه دون تردد. فالتمايز محرم في هذه المجتمعات البالية التي استهلكها الزمن، بل أنهكها حتى العياء.

*   *   *

وأياً ما كان جوهر الأمر، فقد عشت لعشرات السنين مع الكوميديا الإلهية لدانتي الايطالي (١٢٦٥-١٣٢١)، أو حصراً مع الترجمة

العربية الممتازة التي قدمها حسن عثمان. فلمدة طويلة كنت أطالعها وأراجعها وأعود إليها بين الفينة والأخرى، وبكثير من الاشتياق. وقد خلبني ذلك الكتاب النبيل الجليل الذي تدفعني قوة حضوره دفعاً إلى التصريح بأنه أعظم إنجاز شعري حققته أوروبا، شريطة أن نرى تراث شكسبير مسرحاً شعرياً، وليس شعراً بالمعنى الدقيق للكلمة. ولا أحسبني مغالياً إذا ما زعمت بأن الكوميديا هي الهرم الذي بنته ايطاليا ،مثلما أن تراث شكسبير هو الهرم الذي بنته انجلترا، أو لعل الكوميديا أن تشبه التاج محل، وذلك لأن الشيئين كليهما قد انبجسا من فؤادي رجلين عاشقين متيمين ولهانين. فلا غلو إذا ما زعم المرء بأن العشق هو الينبوع الذي نبعت منه الكوميديا بأسرها.

ومما هو معلوم أن غالبية الناس في كل مكان قد أعجبوا بالجزء الأول من الكوميديا، أعني الجحيم ، وأما أنا فقد فتنني الجزء الثالث، أو الأخير، الذي هو الفردوس، وهو ما أراه اللطف وقد استحال إلى لغة أو إلى شعر. أما كلمة «الكوميديا» فهي يونانية الأصل معناها أغنية تغنى باللهجة العامية.

وليست الكوميديا في نظري سوى معراج صوفي صاعد من الأسفل إلى الأعلى، أو من الجحيم الذي هو الحطة حصراً، فضلاً عن أنه مسكون باليأس والقنوط والتعاسة الأبدية، إلى المطهر الذي هو برهة وساطة بين الحطة والرفعة، أو تجسيد للأمل في الخلاص أيضاً، ثم إلى الفردوس الذي هو الغاية النهائية لروح الإنسان. وفي الحق أن هذا الترقي الصوفي هو الفعل الذي تفعله النفس البشرية على الدوام، أقله لدى معظم البشر، ولا سيما المتميزين منهم.

ولما كان الجحيم هو الحطة فقد كثرت فيه مشاهد الأسى والعذاب والقسوة. أما المطهر فهو موضع الأمل، وموضع التطهر والتخلص من الأدناس. ولهذا فقد جاءت صوره ولغته ألطف من صور الجحيم، حيث يروي دانتي مخازي الجنس البشري ومفاسده. ولكن المطهر يفتقر إلى جودة الجحيم، أو إلى عرام لغته وصوره وقوة اندلاعها، كما يفتقر إلى دماثة الفردوس ورقته وما له من بهاء ورونق وفتون. وهذا يعني أن هنالك ارتقاء صوفياً من دائرة دنيا إلى دائرة أقل دناءة، وذلك تمهيداً للبلوغ إلى الأوج الذي هو غاية الصوفي، وهو من يكافح ويكدح بجد، وذلك إبتغاء رؤية الكائن الذي لا يعلو فوقه أي كائن آخر.

ولعل في ميسور المرء أن يؤكد على أن علاقة دانتي بفرجيل، وهو من يقوده ويرشده في الجحيم والمطهر، هي علاقة المريد بشيخة الذي يرشده إلى الذرى الروحية السامقة. وفي هذا دليل على الوجه الصوفي للكوميديا الإلهية. وربما جاز الزعم بأن كثرة ذكر الطيور، ولاسيما النسر والقبرة، في هذا النص الخالد هي إشارة إلى الارتقاء الذي هو الفعل المحوري بين جميع أفعال الإنسان الصوفي. أما كثرة ذكر الزوارق و السفن فقد تصلح إشارة إلى الحركة والتنقل في الأحوال الصوفية. وتتواتر كذلك صورة الوردة أكثر من بقية الزهور. ويتحدث الشاعر عن وردة السماء في الأنشودة الحادية والثلاثين ،بل لقد جاء ذكر " الوردة الابدية " صريحا في اواخر الانشودة الثلاثين من الفردوس. وقد سلف لشاعر صوفي عربي، وأحسبه النابلسي،أن تحدث عن وردة الأزل وذلك حين قال:

هذه الأكوان أجمعها

نفحة من وردة الأزل

ووردة الأزل مصطلح من مصطلحات الصوفية الإسلامية.

أما في الفردوس، فإن بياترس نفسها هي التي تقود دانتي إلى الكمال وإلى الله. ولهذا يجوز الظن بأن فرجيل كان له بمثابة أب، وبأن بياترس كانت له بمثابة أم. وهي تقوده إلى الكائن الكلي الذي يرعى الكون بأسره، وكذلك إلى الكمال الذي هو الغاية النهائية للإنسان. وهكذا يتبدى دانتي بمثابة طفل يبحث عن أسرة أو عن أبوين يحنوان عليه ويشبعان فيه الحاجة إلى الاتصال في العمق، ولهذا ينبغي الانتباه إلى صور الأمومة والأمومي، وكذلك إلى صور الطفولة، في الفردوس حصراً . لقد التقى دانتي في نهاية الجزء الثالث بالأسرة المقدسة، فكأنه كان يبحث عن الغاليات الغائبات، وكأنه ظل يبحث عنها حتى وجدها.

* * *

إذن، بات ناصعاً الآن أن بياترس التي عشقها دانتي في شبابه الباكر دون أن تستجيب له، والتي ماتت سنة ١٢٩٠، مع أنها في أوج الشباب، هي العامل الأول بين جملة العوامل التي تآزرت لتنتج هذا الكتاب النفيس. ومما هو معلوم أن الشاعر قد سرد قصة حبه لبياترس في كتاب له عنوانه (الحياة الجديدة)، وهو الذي أصدره سنة ١٢٩٣، أي بعد وفاة تلك المرأة بثلاث سنوات.

أما العامل الثاني فهو الاغتراب المرير الذي عاشه دانتي في المنافي التي راح كل منها يسلمه إلى آخر، حتى مات في رافنا، بعيداً عن مدينته فلورنسا، وذلك في أيلول سنة ١٣٢١. لقد نفته تلك المدينة، فتشرد في مدن إيطاليا، وقيل انه قد بلغ إلى باريس. ولشدة شعوره بالغربة، وكذلك بالفرقة والبعاد، فقد نعت نفسه بأنه (حمل بين الثعالب).

وهو يذكر المرء بقول السيد المسيح للحواريين: إني أرسلكم حملاناً بين ذئاب. فلا مراء عندي في أن الأدب العظيم لا ينتجه إلا كبار المغتربين من أمثال المتنبي والمعري وامرئ القيس.

وأما العامل الثالث بين العوامل التي أنتجت الكوميديا فهو المؤثرات الأجنبية الكثيرة التي أثرت على الشاعر وأسهمت أيما إسهام في جعل الكوميديا إنجازاً ممكناً أو قابلاً للوجود. وكانت المؤثرات العربية الإسلامية أقوى من جميع المؤثرات الأخرى، بما في ذلك الأساطير اليونانية الغزيرة الحضور داخل الأجزاء الثلاثة للكوميديا. فليس من قبيل الصدفة أن تجيء "الكوميديا الإلهية" إثر انتهاء الحروب الصليبية، أو في أعقابها.

وفي قناعتي أن دانتي قد أنجز سبيكة تلتغم فيها ثلاثة عناصر متجانسة على الأقل، وهي:

اولاً: الحب الأصيل الصادق الوفي الذي هو صميم الكوميديا وماهيتها وقوام بنيتها ولبابها.

ثانياً: نزعة السمو الصوفي، أو الارتقاء إلى الحيث الذي ما بعده حيث، على حد عبارة ابن الفارض.

ثالثاً: الشعور ببؤس الحياة وشقاء البشر، وكذلك بالشر والألم اللذين يكابدهما الإنسان بسبب قسوة الآخرين.

ومما هو جد صادق في نواة ذهني أن بياترس أو المحبة، هي الجذر الحقيقي الذي أطلع الكوميديا الإلهية. ولهذا، فقد كان شديد الصدق ذاك الذي قال: "وراء كل رجل عظيم امرأة". وهذا يعني أن جميع المؤثرات الأخرى ما كانت لتجدي نفعاً لولا هذا الحب العارم

والمجهض في آن معاً. ويلوح لي أن عشق دانتي لبياترس كان لا بدله من أن يخفق لكي تصير الكوميديا ممكنة التحقيق.

* * *

لعل في ميسور المرء أن يؤكد ما فحواه أن الكوميديا كلها ليست سوى رؤيا خيالية أو صوفية يؤسسها وجدان غرامي أهيف نبيل. كما يجوز النظر إليها بوصفها سياحة في الأخيلة وسفراً أو ارتحالاً في الرؤى الاستثنائية المهيمة، بل لعلها أن تكون اغتذاء بالرعوش والعواطف المتدفقة من صميم النفس. ولهذا كله، يسعك الذهاب إلى أن دانتي هو المؤسس الأكبر للشعر الأوروبي كله، أو ربما للشعر أو للأدب في العالم الحديث بأسره.

ففي شعر دانتي ثمة دوماً ما يشير إلى البدايات الغضيرة الهيفاء: الطفولة والينبوع والبزوغ والمفتاح والعشق والعذارى والعرائس والحملان. ومما هو لافت للانتباه أن بدايات أناشيده كثيراً، وربما غالباً، ما تكون جميلة فائقة، أو قوية أو ذات سمة شعرية هيفاء. إنها أوروبا التي كانت في بداية مشروعها التاريخي أو الحضاري، والتي تبشر يومئذ بمستقبل واعد باسم مفتوح على الممكن والمسرّح. ثم إنها إيطاليا ذات الشمس المتألقة أو الساطعة، شأنها في ذلك شأن جميع البلدان المطلة على البحر المتوسط. ولهذا كان دانتي ،الذي أنجبه مجتمع فتي، مولعاً بكل ما هو أهيف أو أغيد، كما كان بعيداً عن كل غلاظة وجلافة . وبسبب ذلك جملة، فإنني سوف أزعم أنه لن يفهم دانتي إلا من يحتفظ بالكثير من طفولته أو من بكارة روحه. وربما جاز الزعم بأن البطل الحقيقي للكوميديا هو الطفل الراخم في أعماقنا طوال الحياة.

وللحق أن ذلك الايطالي المهيب يختلف كثيراً عن العملاقين الأوروبيين الآخرين، أعني شكسبير وغوته (أما ملتن فينقصه العشق الذي لا ينقص الشعراء الثلاثة. ولهذا فقد قصر عن الشأو المرجو.) إن السمة الأولى لدانتي هي طفولة روحه ودماثتها وطراء نسيجها. وابتداء من هذه الحقيقة يسعنا التمييز بينه وبين سواه من شعراء أوروبا، ولا سيما الجبارين الآخرين. فقد كانت تلك القارة لا تزال تحتفظ بالكثير من بكارتها واخضلال طفولتها في ذلك الزمن المبكر من تاريخها الحديث. ولقد بلغت شبابها خلال زمن شكسبير، ولكنها اكتهلت تماماً في عصر غوته (فلا شباب بعد نيوتن). ولهذا، فقد جاء كل واحد من أولئك العمالقة الغربيين الثلاثة، الذين يؤلفون أعمدة الثقافة الغربية، مختلفاً عن الاثنين الآخرين أيما اختلاف. فدانتي هو البهجة الطفلية، وشكسبير هو المأساة وشدة الشعور بهيمنة الشر، وذلك لأنه يفتقر إلى الروح الطفلي بحكم طبيعة زمنه الناضج.

أما غوته فهو حكيم، والحكيم يجهل الطفولي والمأسوي كليهما. إنه لا يتمتع إلا باليسير من الينع الذي هو السمة الأولى لروح دانتي. وتقوم مزيته الأبرز على ضراوة الخيال، وبخاصة في الجزء الثاني من فاوست، بينما لا تخفى نعومة خيال دانتي ورقته وعذوبته ونأيه عن كل شطح أو تيبس . فالأشياء تبتسم وتضحك في الفردوس، وهذا دليل على طفولة روحه، بل على طفولة عصره قبل كل شيء. وفي الحق أن دانتي يتبدى وكأنه ينتسب إلى اليونان والرومان والعرب أكثر مما ينتسب إلى أوروبا، أو إلى العصور القديمة أكثر مما ينتسب إلى العصر الحديث. وذلك على النقيض من غوته الذي هو الحداثة أو المؤسس الأكبر للحداثة.

والجدير بالتنويه أن الرومانسيين، ابتداء من بليك ثم وردزورث ، قد حاولوا الإنابة بأوروبا أو بثقافتها ، إلى طفولتها الدانتية اليانعة، وإلى شبابها الأغيد المخضل، ولكنهم أخفقوا في نهاية المآل، فقد غلبتهم الصناعة والبضاعة والمال والاستهلاك، وهي العوامل التي أرغمت أوروبا على السقوط التدريجي في مستنقع الانحطاط.

* * *

ومما هو شديد الصدق في نظري أن الجزء الثالث من الكوميديا، أعني الفردوس، هو الشطر الأنفس والأنقى، وذلك لأنه استحضار للألطاف الحسنى التي قلما تتوفر في الجزأين السالفين. وهو في الحق صورة لعالم يشبه العرس أو العيد أو الحلم. ولهذا، يسعك أن تنعت دانتي بأنه الشاعر البسام، مع أنه شديد الشعور بالغربة والبؤس. فالأطفال يطغى عليهم السرور حتى وإن كانوا يتمرغون في أوحال الشقاء. ويجدر بقارئ الكوميديا أن يلاحظ ما فحواه أن اللون الأحمر هو اللون الأكثر تواتراً في الفردوس. ومما هو معلوم تماماً أن ذلك اللون يلفت انتباه الأطفال أكثر من سواهم. ولا غلو إذا ما زعمت بان هذه السمة الطفلية هي التي أنتجت الفردوس النفيس قبل سواها من السمات.

وفي تقديري أن الفردوس هو البهجة والبسمة والتلألؤ والتألق، وكذلك الضحك والفرح والمرح، ثم البهاء والوضاءة والحنين الصادق إلى الأملد الأهيف المبهاج. فبينما لا وجود لشيء على الأرض سوى البؤس والألم والشرور، وفقاً لمحتوى الجحيم والمطهر، فإن ثمة عيداً أو عرساً في الأعالي، وحلماً لا يرقى إلى نواله سوى الأبرار وحدهم. ولهذا، قد يتيسر للمرء أن يقول بأن الفردوس تعبير عن تصالح دانتي

مع الحياة والعالم، وعن بلوغه إلى السكينة في أواخر أيامه، ولا سيما بعد أن كابد مرارة النفي والاغتراب والتشرد.

إذن، يجوز الذهاب إلى أن الفردوس عيد منعش أو عرس مبهج للنفس الأوروبية التي كانت لاتزال فتية غضة وتحتفظ بالكثير من غضارتها في ذلك الزمن المبكر. كما أنه محاولة جلى، أو أقله محاولة ناجحة، بذلها الشاعر كي يخلق جنة داخل اللغة. فشخصيات الفردوس ترقص في الأعالي، أو فوق رؤوسنا، وفي مكان ناء، لتجعل من الكوميديا كلها حلماً يعيشه المرء بمتعة نادرة. وهدف هذا الحلم هو التعبير عن جوهر النفس الراغبة في أن تسوح داخل محتوياتها الجوهرية المبهجة وأن تستمتع بشعورها الأهيف النشوان.

ولئن كانت النار والدخان القاتم هما المسيطرين على الجحيم والمطهر، فإن الفردوس كون روحي أو وجداني بطله النور، بل إن الكوميديا بأسرها ليست سوى رحلة مضنية صوب الينبوع الكلي الذي تنبع منه جميع الأنوار. ولما كان النور هو البطل الفعلي للفردوس، فقد كانت العين، التي هي أصلاً نتاج النور، شديدة الحضور في الجزء الثالث، ولا يفسر كثرة ذكرها سوى الوجود الغزير للأنوار في ذلك العالم المتلألئ المبهاج. ومما هو ملحوظ أن دانتي كثيراً ما ينظر إلى عيني بياترس. وفي الحق أن الفردوس قصيدة برسم العين، وأن الخيال البصري حصراً هو الأطغى في جميع أناشيده.

فالنور والزهر والورد والرقص والغناء والألحان والنساء الفاتنات، وأقواس قزح، فضلاً عن اليواقيت والجواهر، وكذلك النبات والماء والأنهار والينابيع والجداول - هذه العناصر كلها تزدلف إلى بؤرة واحدة لكي تصنع قصيدة خالدة. ومما هو لافت للانتباه كثرة ذكر

السفن والزوارق، وهذان رمزان من رموز الحركة والتنقل في الأحوال، وكذلك كثرة ذكر الطيور، ولاسيما النسر والقبرة، وهذان كنايتان عن الارتقاء الصوفي الدائم والارتفاع إلى الأعالي الباذخة.

إنه البحث عن النور والكمال الذي رمز له الفردوس بصور الدائرة وكذلك بالدوران نفسه. والدوائر والدوران شيئان متواتران في فردوس دانتي. فالدائرة هي أكمل الأشكال الهندسية عند الصوفيين. ولما كان الكمال تدريجياً، فقد راحت بياترس تتغير كلما ارتقت بدانتي إلى الأعلى فالأعلى، وكذلك كان الشاعر يتغير، لأنه يتنقل في الأحوال من مستوى أدنى إلى مستوى أعلى أثناء العروج باتجاه الأوج. ومما هو لافت للانتباه أن بياترس في الفردوس لها صور متباينة وكثيرة جداً. وهذه هي حال الحقيقة لدى الصوفيين الذين يقوم مذهبهم على مبدأ التحول والتنوع. فالحقيقة في نظرهم ملونة بألوان لا تحصى عدداً. ثم إن هذا التلون هو انتقال الإنسان الصوفي في المقامات المتباينة أو المختلفة الأحوال. وليس من قبيل الصدفة أن تنتهي الكوميديا كلها عند رؤية الروح لأنوار خالقها، فهذه الرؤية هي غاية الغايات عند جميع أهل التصوف.

* * *

ما من شيء في الفردوس أكثر قدرة على الجذب والخلب من شخصياته النسائية، ولاسيما بياترس وماتيلدا. فماهية النساء ههنا هي الصفاء والنقاء والمحبة والنجاة من الجسمية الغليظة، حتى لكأنهن اللطافة الناجية من كل جلافة، أو قل إنهن منسوجات من شعاع الشمس نفسه. فللمرء أن يلاحظ ما فحواه أن النساء ههنا مبهجات ومبتهجات، بل إنهن السرور وقد صار مرئياً بالعين. وفي الحق أن كل شيء في

هذا الكون الفردوسي مبهج ومبتهج، كل شيء زاغب معـــذّر وسيم، كل شيء مرهف وله أخذة ساحرة حتى لكأنه ملون بلون قمري فتان. إنه عالم البكارات الزاغبة، أو عالم الإخضلال والإخضرار. وهذا يعني أن كل شيء ههنا حي ويجهل الذبول والاصفرار. ومما هو بديهي أن تجيء النساء في هذه البيئة السامية مصوغات من الرقة حصراً.

ومما لا يخفى على الألباء أنهن مترعات بماهية صوفية عميقة. ولهذا، فإني أراهن أشبه بالنساء في تراث ابن عربي وابن الفارض وسواهما من الصوفيين والعذريين العرب. يقول ابن الفارض في التائية الكبرى:

لها صلواتي في المقام أقيمها

وأشهد فيها أنها لي صلت

أليست هذه هي العلاقة التي تربط بياترس بدانتي في الفردوس؟ وكما يدور الفردوس على صلة بين شاعر وامرأة، فكذلك تدور تلك التائية على صلة بين شاعر آخر وامرأة أخرى. ولست أدري كيف وصل ابن الفارض وابن عربي إلى دانتي. وأغلب ظني أن «الفتوحات المكية» قد ترجمت إلى اللغة اللاتينية في القرن الثالث عشر الميلادي، وربما قبل ولادة دانتي نفسه.

وكما أن النساء في التراث الصوفي، ولاسيما في شعر ابن الفارض، هن وسائط بين الخلق والحق، بكل نصوع ، فإنّ النساء في الفردوس لهن هذه المزية قبل سواها ، فلا فينوس ولا أفروديت ههنا، وإنما صفاء ماسي له أُخذة وخلب من طبيعة الحلم. ولهذا أراني ميالاً إلى الزعم بأن الشاعر قد استمد صورهن من روح الصوفية العربية. وما من أوروبي قد ورث صورهن المدمثة الهيفاء قبل شكسبير

ومعاصريه من الشعراء الميتافيزيقيين. أليس ثمة تشابه بين بورشا وميرندا وأوفيليا وكورديليا، من جهة، وبين بياترس وماتيلدا، من جهة ثانية؟ ولقد عرضهن دانتي، بل عرض كل شيء في الفردوس، بلغة مكثفة محتشدة، ولكنها مدمثة ويانعة في الوقت نفسه، حتى جاءت الأناشيد كلها كأنها أغنية أورفية خالدة.

وما كان لدانتي أن ينجز هذه الصور اللطيفة المهيّمة لو لم يكن عاشقاً متيماً، شأنه في ذلك شأن جميع الصوفيين، ولاسيما ابن الفارض الجليل. فشعار الصوفيين هو هذا الشعار الذي وضعه الشاب الظريف في دمشق خلال حياة دانتي: «واشرح هواك فكلنا عشاق».

* * *

بقي موضوع شديد الأهمية لا أملك أن أغفله أو أن لا أتدخل فيه بتاتاً، مع أنه ليس الهدف من كتابة هذه المقالة التي لا هدف لها سوى تصويف دانتي، أي رؤيته من حيث هو صوفي كبير. إنه الأثر العربي الإسلامي على الكوميديا الإلهية.

لقد أفلح آسين بلا ثيوس، المستشرق الإسباني المشهور، حين راح يؤكد على أن دانتي قرأ معراج الرسول (ص) قبل أن يكتب الكوميديا، فرد عليه بعض الناس بأن المعراج لم يكن قد ترجم إلى أية لغة أوروبية في زمن ذلك الشاعر، الذي لم يكن يتقن اللغة العربية بتاتاً. وقد ثبت بعد وفاة بلا ثيوس أن ذلك الكتاب كان قد ترجم قبل ولادة دانتي إلى اللغتين اللاتينية والفرنسية اللتين كان يتقنهما تمام الإتقان. وعندي أن التشابه شديد بين المعراج النبوي وبين الكوميديا، ولولاه لما كان في ميسورها أن تكون على هذا النحو الذي هي عليه. وفي الحق أن ذلك الإنجاز النبيل متأثر بمصادر إسلامية أخرى كثيرة، لعل «الفتوحات

المكية» لابن عربي أن تكون الأبرز بينها جميعاً بعد المعراج. ومما هو معلوم أن ابن عربي الأندلسي الأصل قد توفي قبل ولادة الشاعر الإيطالي بربع قرن تماماً.

ثم إن تأثير «رسالة الغفران» على الكوميديا ناصع لا يخفى. ولا أحسب أن أحداً سبق المعري إلى هذا الصنيع الخيالي في تاريخ الأدب العالمي كله. ولست أعني إدخال رجل ما إلى الجنة أو إلى النار لمدة قصيرة، أو لإجراء حوار قصير مع واحد من الناس أو أكثر، بل أقصد الدخول إلى الجنة والتجول فيها ومحاورة عدد كبير جداً من البشر، ولاسيما المعروفين منهم. وهذا ما فعله دانتي في الأناشيد المائة التي تؤلف الكوميديا الإلهية. ولكن ثمة فرقاً كبيراً بين الرسالة والكوميديا. فبينما تتمتع هذه الأخيرة بحيوية وفتاء شديدين، فإن التليف الشيخوخي واضح على الرسالة، وذلك لأن النزعة اللفظية تستولي عليها من غلافها الأيمن إلى غلافها الأيسر.

وحتى على مستوى التفاصيل ثمة تشابه بين العملين. ففي الأنشودة السادسة والعشرين من الفردوس يلتقي دانتي بآدم الذي يحدثه قليلاً عن اللغة التي كان يتكلمها، بل يحدثه عن الكلام بوجه عام. ومن شأن هذا اللقاء أن يذكر المرء باللقاء الذي تم بين آدم وابن القارح في الجنة، حيث حدثه أبونا الأول عن اللغة التي كان يتكلمها قبل هبوطه إلى الأرض، وكذلك عن اللغة التي راح يتكلمها في الدنيا. وكانت العربية لغته الأولى والسريانية لغته الثانية، وحين عاد إلى الجنة بعد وفاته فقد عاد إلى العربية من جديد. وثمة بعض التشابهات الأخرى في التفاصيل بين الكتابين. وليس هذا الموضع هو المكان المناسب للخوض في هذا الأمر. ولكن هذه التشابهات ليست من قبيل الصدفة بتاتاً.

وفي قناعتي أنه ما من عمل كتابي كبير، وليكن فلسفة أفلاطون أو فلسفة أرسطو، أو مسرح شكسبير أو روايات دستويفسكي، إلا وهو نتاج لأعمال كتابية كثيرة جداً، سبقته وشرطته ومهدت له وجعلته ممكن الوجود. وكما قال أحد الغربيين: إن النمر قوي لأنه التهم من الخراف ما لا يحصى. ولكن ما ينبغي التأكيد عليه يتلخص في أن جميع المؤثرات لا تكفي لإنتاج عمل أدبي أو فكري باذخ، وأن كل عمل فذ هو سر ونتاج لقوة سرية لا تتوفر إلا لمن أنجز ذلك العمل.

ومع ذلك، فإن من فادح الغلط أن يتصور المرء ما فحواه أن الثقافة الأوروبية في عصورها الوسطى كانت قادرة على أن تنتج عملاً باذخاً مثل «الكوميديا» من دون التفاعل العميق مع سواها من الثقافات. وهذا يعني أنه كان لابد من تأثر الشاعر باليونان والرومان والعرب على نحو واسع لا يرفضه إلا معاند أو متعصب. فليس بالصدفة البتة أن يجيء دانتي بعد ابن الفارض الذي يبذ الشاعر الايطالي في رتبته الغرامية .

ومما أراه مضاداً لطبع الأشياء، بل لأبسط أسس المنطق، أن لا يتأثر دانتي بالثقافة العربية التي كانت واسعة الانتشار في إيطاليا وإسبانيا وفرنسا قبل ولادته. فقد كانت فلسفة ابن رشد تهيمن على السوربون في باريس منذ أوائل القرن الثالث عشر، أو منذ أواسطه. ومما هو مشهور أن الإمبراطور فردرك الثاني (١١٩٤ -١٢٥٠)، وهو الذي أقام بلاطه في مدينة نابلي الواقعة في الشطر الجنوبي من إيطاليا، كان يتقن اللغة العربية، وقد زار مدينة القدس وتحالف مع الدولة الأيوبية سنة ١٢٢٩، كما أنه استقبل ابن سبعين، الصوفي المشهور، في بلاطه في مدينة نابلي. اللامعقول نفسه هو أن لا يتأثر دانتي بالثقافة العربية، مع أنها كانت تتمتع بانتشار واسع كبير. ومما هو عميق في

دلالته أن الكوميديا قد كتبت إثر انتهاء الحروب الصليبية وليس قبل ابتدائها، وذلك لأن تلك الحروب المريرة والطويلة الأمد قد وسعت دراية الغرب بالشرق وبتراثه الغزير.

*   *   *

ولكن ما أراه بديهياً أن التأثر بجميع المؤثرات التراثية التي مارست نفوذها على دانتي ليس بكاف لإنتاج هذا المستوى الجليل من الشعر الخالد. فلابد من عبقرية أو من حساسية مرهفة قبل كل شيء. ثم إنه لابد من تجربة شخصية تقف وراء هذا الإنجاز الفذ الذي أنجزته العبقرية الإيطالية النادرة، وهي التي أنجبت دانتي ومايكل أنجلو، وكذلك ليو باردي الذي كان بمثابة ملاك يمشي على الأرض، كما قال سانكتيس، الناقد الايطالي المشهور .

فلعل مما يستحق التأكيد كلما درست الكوميديا الإلهية هو أن الحب، فضلاً عن السر، وليس التأثر بالأغيار، قد كان العامل الأول والأكبر في إنتاج هذا السفر الإيطالي الخالد المتدفق من اللوبان على الغائب الحميم . فما أجمل ذلك الشاعر الأنيس حين قال في الأنشودة المائة، وهي الأنشودة الأخيرة من أناشيد الفردوس:

وفي أعماقي

رأيت الأوراق التي تناثرت

في أرجاء العالم،

تتجمع برباط المحبة

في كتاب واحد.

أجل إنه الحب الذي تراه الصوفية الموحد الأول للجنس البشري بأسره، والقوة الوحيدة التي تملك أن تنجز كل ما هو جميل في هذا الكون الشاسع المنداح. ومما هو جدير بالتنويه أن هذه الأبيات الفردوسية الثلاثة من شأنها أن تذكر المرء بقول ابن عربي في «ترجمان الأشواق»:

أدين بدين الحب أنّى توجهت

ركائبه، فالحب ديني وإيماني.

*   *   *

هاملت أو نقاء الضمير

مما هو صادق في ذهني أن وليم شكسبير (1564-1616) هو فيلسوف بقدر ما هو شاعر وكاتب مسرحي وخبير باللغة الإنجليزية التي وظف بضعة عشر ألف جذر من جذورها في تراثه الواسع، أي أربعة أخماس المفردات التي تؤلف المعجم الانجليزي (بينما لم يوظف جان راسين سوى ثلاثة آلاف كلمة من كلمات اللغة الفرنسية). وتتلخص فلسفته في أن الحياة ألم أو مأساة، وأن الإنسان شرير إلا من عصم ربك. ولهذا فإنك تراه حساساً ضد الشر إلى الحد الذي جعله يقترب من الإيمان بوجوب اجتثاث الحياة. وهذا يعني أنه، بالدرجة الأولى، فيلسوف أخلاقي، وأن مسرحياته، أو معظمها، هي صراع بين القوى الخيِّرة والقوى الشريرة ذات اللون الكالح.

ولدى العودة إلى الكتاب المنقطع النظير في بابه، والذي نشرته كارولين سبيرجن سنة ١٩٣٥، أعني «المجاز عند شكسبير»، فإننا سوف نتعرف على فلسفته الإنسانية النفيسة والبسيطة في آن واحد. ففي نظره، كما بينت تلك الناقدة النادرة، أن الإنسان الطيب هو كائن من أجل الآخرين. أن نصادق البشر، أن ندعمهم، أن نساعدهم، أن نبهجهم وأن ننيرهم بأنوار العقل والفكر الصحيح، ذاك هو الموضوع الجوهري والكلي لوجودنا أو لكينونتنا الحية. ولئن أخفقنا في هذا المسعى، أو قصرنا في إنجاز هذا الهدف، فإننا لن نكون سوى قشور خاوية، أو كائنات جوفاء تفتقر إلى كل قيمة أو فحوى.

يقول شيكسبير في مسرحية له عنوانها «دقة بدقة»: «لم تسوَّ أرواحنا على نحو رائع إلا من أجل أغراض رائعة». وما من غرض رائع أو نبيل في نظر شكسبير أبعد من الاهتمام بإنسانية الإنسان. فالمهم عنده هو كيف نحيا الحياة بحيث نعامل أبناء جلدتنا من البشر بوصفهم غايات موجودة لذاتها، وليسوا وسائل إلى غايات يبتغيها الشر ويكدنهم من أجل تحقيقها.

وتضيف تلك الكاتبة الموهوبة ما فحواه أن ثالوث شكسبير هو الحب والحنان والرحمة. أما أعظم الشرور عنده فهو الخوف الذي من شأنه أن يطرد الحب وينفيه. وأما ما يثير غضبه أكثر من سواه فهو الظلم، أولاً، والنفاق، ثانياً. وما من شيء يجعل شكسبير يمتعض ويستاء أكثر من الخوف الذي يراه تدميراً لشخصية الإنسان. ومما لا يخفى أن الحب والحنان والرحمة، وكذلك اللطف الذي يبجله شكسبير أيما تبجيل، هي صفات إنسانية مستمدة من لباب المسيحية بالضبط.

وعندي أن من واجب الذهن النقدي ألا ينظر إلى شكسبير بوصفه داعية أخلاق بالدرجة الأولى، وذلك لأن أعظم ما فيه هو رؤيته للمأساة الكونية الشاملة، أو شدة شعوره بالكارث والفاجع، وكذلك تلمسه للهول المريع الرابض في صميم الحياة البشرية. ولامراء في أن هذه الرؤيا لا يتيسر انتحالها بتاتاً، بل هي لا تعنو قط لأي تعلم أو تعليم. فإما أن يولد المرء محروماً منها أو مزوداً بها، ولا شيء سوى ذلك. ومع أن شكسبير قد انتفع بألف مصدر ومصدر (شأنه في هذا شأن دانتي)، فإن شعوره المأسوي العميق هو العنصر الأول في تفرده وبنية شخصيته. أما العنصر الثاني فهو القدرة على التصوير وإحالة الأفكار أو المعاني إلى مجازات، وكذلك قدرته على التماهي مع اللغة إلى الحد الذي لا يضاهيه، بل لا يدانيه، أحد.

ولعل مما هو ناصع تمام النصوع أن الأخلاق الخيِّرة التي يتبناها ذلك الكاتب هي الأخلاق المسيحية نفسها. ويلوح أن أصالة النظرة الأخلاقية التي تؤلف شطراً كبيراً من قوامه هي جذر متين بين الجذور التي مكنته من بناء شخصيات لا تنسى. ومما هو من المسلمات عند النقاد الغربيين أن عظمة شكسبير تتأسس على عدة ركائز شديدة الصلادة، ومن بينها هذه القدرة على بناء الشخصيات الاستثنائية ذات الحضور القوي.

ولكن الأمر الذي لا يجوز إغفاله حين يكون المرء في هذا الصدد هو أن المسيحية نفسها ديانة مأسوية، أو يتألف صميمها من مأساة، وذلك على غرار ديانات الخصب الوثنية، ولاسيما ديانة تموز وأوزير وأدونيس، التي هي عقائد موت الإله وفقاً لمذاهب أتباعها.ولكن المسيحية تبذ تلك الأديان من جهة الشعور المأسوي، وذلك لأن المقتول هنا (وفقاً للأناجيل) هو شاب يجسد الطيبة واللطف، والأهم من ذلك أنه ما صلب على أيدي الأشرار إلا من أجل افتداء الإنسان، بينما قتل تموز أو أدونيس أو أوزير من أجل لاشيء. وهذا يعني أن المسيحية أكثر نبلاً من تلك الديانات الوثنية التي تشبهها. ولهذا، فإن قارىء شكسبير يملك أن يلاحظ النبل في شخصياته التي تهوي وهي تكافح ضد الشر والأشرار دون أي خوف أو دون أية هوادة.

ثم إن الفرق ناصع بين مسرح شكسبير والمسرح اليوناني. فقد جاء مسرح ذلك الانجليزي الفذ أرقى من المسرح الكلاسيكي الذي هو خلاصة لتطور طويل في ثقافة مصر والشام والعراق، أو ثقافة منطقتنا التي لم يكن بناء الأهرام، أو برج بابل السامق الباذخ، سوى إنجاز واحد من انجازاتها التي لا تحصى.

وآمل أن أكون حليف السداد إذا ما زعمت بأن المأساة الإغريقية بطيئة الحركة والصراع فيها كثيراً ما يكون فاتراً أو فقيراً إلى الحرارة الكافية، بينما يخلق شكسبير عاصفة جامحة يحملها الفعل الدرامي المتوتر والمتصاعد باستمرار صوب المصير النهائي للمسيرة الدرامية بأسرها. وهذا يعني أن شكسبير أعمق من أي كاتب مسرحي إغريقي، وأكثر قدرة على تحري الحياة، وكذلك على تخريج الانفعالات أو بثها في شكل فني مخضب باليخضور أو بالحيوية الدافقة.

ويلوح لي أن ذلك الكاتب، وهو يمعن في التنقيب عن كنه النفس والحياة البشرية، إنما يمعن في التمتع، وكذلك في جعلنا نغوص في المتعة، مع أن الحقائق لا تنطوي إلا على الكارث في صميمها المكنون. وهذا هو جدل اللذة والألم الذي تضمره المأساة، والذي لا أحسب أن أرسطو قد عثر عليه في أي يوم من الأيام. نحن نتلذذ بآلامنا. هذه هي خلاصة الاقتراب من شكسبير .وهذا صنف من أصناف اللذة قد لا توفره لنا سوى المأساة وأديان الخصب، وذلك لأنها تأخذنا إلى أعماقنا السحيقة، أو إلى قرارة النفس التي هي ماهية واحدة لدى جميع البشر (أعني القرارة). وربما كان ميلنا المكتوم إلى التلذذ بآلامنا رئيس الأسباب التي أدت إلى انتشار المسيحية على نحو نادر في التاريخ.

ويما أن الصراع شديد العرام في مسرح شكسبير، فقد راح ذلك المسرح يتألف من مثنويات متجادلة على نحو حاد: جدل الداخل والخارج، جدل الذات والموضوع، جدل النفس وبيئتها التي تتحكم بها وبمصيرها على نحو حاسم. إنه التضاد المانوي وهو يتجلى في أزخم أصنافه المألوفة طوال التاريخ. وهذا واحد من الأسباب التي مكنت مسرح شكسبير من أن يتفوق على المسرح الإغريقي، بل على أي

مسرح آخر في أي زمان ومكان. وبسبب من صدوره عن التضاد العميق بين الخير والشر، وهو ما يؤلف صميم الديانة المسيحية، فقد جاءت نظرته المأسوية إلى الحياة مختلفة أشد الاختلاف عن نظرة سوفوكليس في مسرحية «أوديب ملكاً»، التي أراها ذروة المسرح الكلاسيكي كله، وواحدة من أعظم المسرحيات التي كتبها الجنس البشري بأسره. ففي هذه المسرحية الأخيرة، التي قد تكون شرقية المصدر، ينشأ المأسوي عن قدر غيبي خلق ظروفاً حتمت الفاجع أو السقوط النهائي، أو جعلته حادثاً إجبارياً لا تجدي فيه إرادة الإنسان.

بيد أن شكسبير لا يقيم أيما وزن للقدر الغيبي، بل يرى مصدر الشر والمأساة في جوف الإنسان، أو في صلب النفس قبل سواه. وهذا مذهب أتاه من صميم المذهب البروتستانتي الذي عمّق الحياة الباطنية وجعل الأولوية للداخل لا للخارج. ولهذا أراني أعتقد بأن شكسبير يتعذر فهمه على نحو جيد بمعزل عن رؤية العناصر البروتستانتية التي تؤسس الشطر المأسوي من مسرحياته الخالدة. فهاهو ذا يقول في مسرحية «يوليس قيصر»: «ليس العيب في طالعنا، يا بروتس، إنما العيب في أنفسنا». (١،٢،١٤٠).

ومن الضروري أن أنوه في هذا الموضع بان عمق الرؤية المأسوية في مسرح شكسبير قد نتج عنه بصورة تلقائية أن جاء الأسلوب اللغوي ناضجاً الى حد غير مسبوق في تاريخ المسرح، بل في تاريخ الآداب كلها. فلا مرية في أن ثمة اختلافاً كبيراً بين أسلوب شكسبير ذي الماهية الشاعرية بامتياز، أو الطافح بالحيوية على نحو استثنائي، والذي يسعك أن تنعته بأنه جليل وجميل ورصين في آن واحد، وبين أساليب المسرح اليوناني ذات الطابع النثري، أو الذي لا

يتمتع إلا بالقليل من الانزياح الشعري أو من الخيال التصويري الصانع للمزية الفنية.

ففي الحق أن شكسبير خليل اللغة، وأن اللغة سميرة شكسبير ومؤنسته، والتعويض الذي يناله عما يكابده من الم واغتراب. ولا غلو إذا ما زعمت بان له عليها سلطة كسلطة الملوك على رعاياهم. ومع ذلك، فإن قارىء شكسبير، قد يشعر بأن اللغة لا تتسع لما في سريرته من محتوى شعوري فياض، على الرغم من أنه قد وظف أكبر حشد ممكن من جذور اللغة الانجليزية. وهذا يعني أن سبب ضيق اللغة هو الزخم أو الدفق الغزير الذي يتمتع به وجدان ذلك الشاعر المنكب بغزارة على ماهية الحياة ابتغاء تصويرها أو عرضها داخل شكل أدبي حي. ومما هو لافت للانتباه أن سبيرجن لم تبين لنا لماذا كان أسلوب شكسبير أخاذاً فاتناً، أو ما هي السمات المبثوثة في لغته والتي أضفت عليها المتانة والجلال، بل القدرة على الخلب في كثير من الأحيان، دون أن يسرف في التخيل كما أسرف غوته طوال الجزء الثاني من مسرحية «فاوست».

* * *

في مسرحية «هاملت أمير الدنمرك »، ثمة مفارقة حادة لا بدلها من أن تلفت انتباه المتأني، ومع ذلك فإنني لا أعرف من ذكرها بتاتاً. فمن الجهة الأولى، يتواتر فيها ذكر الضمير عدة مرات، بل يسعك القول بأن بطلها هو الضمير حصراً، أو هاملت الذي جسد الضمير على خير وجه ممكن .وما هاملت في هذه المسرحية إلا شكسبير نفسه. فحتى حين تسبب ذلك الشاب الرافض لما هو قائم بإعدام كل من روزنكرانتس وغُلدنستيرن، فإنه قد فعل ذلك بوحي من ضميره الحي النقي، واستجابة لغريزة العدالة التي هي لب محتويات الضمير. فالرجلان منافقان

فاسدان يستحقان الإعدام جزماً. فلئن كان «الشرف» هو الكلمة المفتاحية في مسرحية «عطيل»، كما بين وليم امبسن ذات مرة، فإن الضمير هو الكلمة المفتاحية التي من شأنها أن تفتح جميع التفاصيل في مسرحية «هاملت » بكل نصوع.

ومن الجهة الثانية، تتواتر كلمة «مومس» عدداً من المرات يلفت الإنتباه، بحيث لا يفوت اللبيب ما فحواه أن ذلك التواتر ليس بغير دلالة بنيوية ناصعة. كما تتواتر الإشارات التي تؤشر إلى الفعل الجنسي على نحو مقصود، ولكن بطريقة لا تخلو من البذاء أحياناً، وربما جاز للمرء أن ينعتها بانها إشارات غوغائية دون أن يخرج عن جادة الصواب. ولا ريب عندي في أن ذلك الكاتب لم يقصد تلك الإشارات لذاتها، أو لتهييج الغريزة الجنسية عند القارىء، أي ليس هنالك من غاية إباحية، أو بورنوغرافية، بتاتاً، وكل ما في الأمر أن شكسبير قد وضع البذاء، أو الإشارة الجنسية، في مواجهة النقاء، أو في مواجهة الضمير نفسه، كما وضع شيئاً من الإشارات التي تؤشر إلى المرض في مواجهة الصحة والسواء. فهناك بيت يقول: «ثمة شيء ما متعفن في دولة الدنمرك» (١،٤،٩٠) وفي صلب الحق أن شكسبير، مثل ماني، لا يرى إلا بنية تتركب من أضداد أو متناقضات. والآن، ما دلالة هذه المفارقة؟

قد لا أجافي السداد إذا ما زعمت بأن تواتر كلمة «المومس » في المسرحية وغياب كلمة «الزواج »، وهي المؤشرة إلى نقاء الصلة بين الذكر والأنثى وفقاً للأعراف المرعية، وكذلك حضور الإشارات الجنسية الخادشة للحياء، وغياب الحب الذي هو أنبل وأصفى علاقة بين الرجل والمرأة، إن من شأن هذا كله أن يؤشر إلى ما فحواه أن المدنس قد حل محل المقدّس في البيئة الاجتماعية التي تحيط بجو الحدث المسرحي

كله. ومن الواضح تماماً أن شكسبير قد جعل من الضمير بيتاً للمقدس، ولكنه جعل من الدعارة موطناً للمدنس الذي ينتصب في مواجهة خصمه أو نقيضه النظيف. ولن يفوتني أن اشير إلى أن الزواج الوحيد المذكور في المسرحية، هو ذلك الزواج المحرم بين الملك والملكة، والذي يراه هاملت بوصفه دعارة صريحة، لأن الدين المسيحي يحرمها بكل تأكيد، إذ لا يجوز لرجل أن يتزوج أرملة أخيه. كما أن الحب النبيل، حب هاملت لأوفيليا، مكتوم وآيل إلى الدمار.

ويلوح لي أن ما أراده شكسبير يتلخص في أن انتهاك المقدس هو أحط أشكال الفساد. وهو ما يمارسه الملك والملكة، أي ذروة السلطة. وفي الحق أن شكسبير عدو لكل سلطة. فلئن كان ماركس قد صرح بأن «كل سلطة قمع »، فإن الكثير من مسرحيات شكسبير يضمر فكرة فحواها أن كل سلطة فساد. وأظن أن الكاتب قد أراد أن يقول ما فحواه، فضلاً عن إدانة السلطة، أن جميع الصلات القائمة في المسرحية هي صلات فاسدة وغير إنسانية، بل صلات جوهرها النفاق بكل وضوح، اللهم باستثناء الصلة التي تربط هاملت بصديقه هوراشو المترع بالروح والطيبة ومكارم الأخلاق.

وههنا قد يجوز الزعم بأن شكسبير في مآسيه الكبرى لا يؤمن بأن الإنسان مخلوق على صورة الله. فمع أن بعض البشر طيبون، كما يظهرون في تراثه كله، وهذا تجسيد لفكرة بروتستانتية خلاصتها أن الله قد خصَّ بعض الناس بنعمته الروحية، مع ذلك فإنه يعطي انطباعاً خلاصته أن الإنسان (ولا سيما ياغو في مسرحية «عطيل» والملك في مسرحية «هاملت») قد صيغ على صورة الشيطان بالضبط. يقول هاملت: «نعم، يا سيدي، أن تكون شريفاً هو في حقيقة الأمر أن تكون قد اصطفيت من بين عشرة آلاف. »(2,2,188-189).

ومع أن هاملت يحب أوفيليا حباً حاراً ونقياً بالفعل، وذلك كما اتضح في برهة دفن الفتاة التي أغرقها النهر، مع ذلك فليس في المسرحية من حضور للحب، لأن هاملت قد بلغ به تضاده مع شرطه الاجتماعي الفاسد إلى العدمية، فنصح أوفيليا بالذهاب إلى الدير والبقاء في حال العزوبية الدائمة بدلاً من الزواج وإنجاب الحياة. وتنطوي هذه الفكرة على فكرة أخرى مؤداها أن الحب والزواج والإنجاب هي شؤون متعذرة في هذا الشرط الفاسد الملوث الممروض، وأن العدم هو ما يليق بهذه الحياة التي تحكمها علاقات ليست إنسانية بتاتاً. وهذا شطح بوديّ وما هو بالمسيحي.

إذن، يجوز الزعم بأن الاغتيال الذي مارسه كلوديس الملك على أخيه المغدور لم يؤدّ إلى اغتيال شخص واحد فقط، بل أدى إلى اغتيال الحياة كلها في الوقت نفسه. وبسبب الموت الشامل الذي يغلغل في مملكة الدنمرك بأسرها (أي في الحياة بمجملها)، كما يرى هاملت، فقد اضطر إلى خنق الحب العارم الذي يكنه لأوفيليا، وأن ينصحها باللجوء إلى الدير حيث لا ولادة ولا إنجاب ولا أي جهد تبذله الحياة من أجل تجديد نفسها.

والحقيقة أن شكسبير يتهم السلطة ويحملها مسؤولية كل ما يجري في الحياة من فساد. ففي حوار يدور بين هاملت وروز نكرانتس يقول الأول بأن الدنمرك سجن، فيضيف الثاني بأن الدنيا نفسها سجن. وعندئذ يقول هاملت: «سجن حقيقي، مملوء بالقيود والسراديب والزنازين. إن الدنمرك واحد من أسوأ السجون». (١٣٩,١٣٨,٢,٢)

* * *

ولدى التأمل المتأني قد يتيسّر للمرء أن يرى هذه المسرحية وهي تتألف من ثلاثة عناصر على الأقل، وهي القتل، وضمنه الانتحار، والزنا واحتجاج الضمير النقي. ومما هو معلوم أن الاحتجاج تقليد بروتستانتي أرساه لوثر وسواه من كبار المحتجين في عصر النهضة. ويلوح لي أن هاملت يحمل بعضاً من صفات لوثر،ولاسيما تربيته وقلقه أو توتره الشديد، وحرارته واشمئزازه ورفضه لكل زيف أو فساد، ثم إدانته لما هو قائم أو سائد. وربما جاز الزعم بأن عدمية هاملت نفسها قد تجدلها جذراً في شخصية لوثر قبل سواه. ولا أدري ما إذا كان النقد في الغرب قد تنبه لأوجه الشبه القائمة بين لوثر وبين هاملت الذي يختبىء شكسبير وراءه دون خفاء.

أما الفرق بين الاثنين فيتلخص في أن الأول يحتج على الفساد الذي يلتهم بنية الكنسية، على حد قوله، بينما يحتج هاملت على الفساد الذي يلتهم بنية الدولة، بل يلتهم الدنيا بأسرها. لقد رأى شكسبير أن المعضلة الكبرى تكمن في البنية السياسية وليست في البنية الدينية. وعندي أن هاملت ، بل شكسبير كله ،لم يكن في مقدوره أن يجيء إلى الوجود قبل لوثر الذي أراه شرطه الشارط حقاً. وهذا يعني أن مسرحية «هاملت» ليست مسيحية اللباب وحسب، بل هي إنجاز بروتستانتي على وجه الحصر والضبط، سواء أكان شكسبير البروتسانتي المذهب يدرك ذلك أم لا يدركه.

ولكن لا بد لي من التصريح بأنني أتنصل من الاعتقاد بأن يكون لب الأمر، أوسر المزية، في هذه المسرحية الخالدة النادرة، فكرةً مؤداها أن ذلك الشاب الذي يكابد الشقاء والإحباط ومرارة العيش، ويرى الدنيا عجوزاً بالية ورهاء، ولا خير فيها بتاتاً (وهذا موقف بودي لا يخفى،

أعني أنّه وثيق الصلة بالبودية)، هو شخصية احتجاجية تشبه شخصية لوثر، وذلك لأن صميمها يتلخص في الرؤيا المأسوية التي تعرضها المسرحية، ولاسيما في جنون أوفيليا وموتها المفاجىء والحامل لمحمول جوهري هو الشعور الكارثي أو المأسوي نفسه. ففي الحق أن الكاتب يرى المأساة وهي تغمر الدنيا بأسرها وتنسج نسيج الحياة البشرية في كل مكان وزمان، حتى لكأنه لا يرى شيئاً في الوجود سوى الفاجع أو الكارث .ولهذا فقد راح هاملت ينصح أوفيليا بدخول الدير والكف عن ممارسة هذا العبث العابث، بل هذا العبث الشديد القذارة والفساد. ومما يجب أن لا يفلت من شبكة الانتباه أنه نصحها بالدير ست مرات في ذلك اللقاء الذي جمعهما لأول مرة. وههنا يلتقي هاملت، أو شكسبير الحساس، مع روح المسيحية التي لا ترى إلا عالماً ساقطاً إلى الأبد، ولا أمل البتة في تخليصه من سقوطه الذي هو انحطاطه أو الفجيعة التي لا يتيسر اجتنابها، وأن كل فرد متميز في هذا العالم (هاملت الذبيح، وأوفيليا الغارقة (المنتحرة؟) في الماء، وهوراشو الذي شرب السم عمداً فمات) هو كائن منذور للصلب، شأنه في ذلك شأن السيد المسيح نفسه. وههنا يتبدى الشبه بين هاملت وبين أصله الراخم في شخصية الإله المصلوب (وفقاً للعقيدة الوثنية، والمسيحية فيما بعد). إن لحاء هاملت هو الذي يشبه لوثر، أما نواته أوصميمه فيشبه الأضحية بالدرجة الأولى، أي إنه يكاد أن يكون كبش فداء يفتدي عالماً ساقطاً إلى الأبد، شأنه في ذلك شأن السيد المسيح، وفقاً للديانة النصرانية نفسها.

هذا هو السطر الأول في مسرحية «هاملت »: «من أنت؟» ومما لا يخفى البتة أنه سؤال الهوية، أو سؤال الماهية الداخلية بالضبط. إن عليك أن تحدد ماهيتك، أن تجيب عن هذا السؤال الزردشتي: هل أنت

مع الخير أم مع الشر؟ إذن، هذا هو السؤال الجوهري في مسرحية «هاملت » كلها. وربما جاز الزعم بأن المسرحية بأسرها جواب عن هذا السؤال الذي يشكل سطرها الأول حصراً. إن شكسبير مهموم جداً بهذه المثنوية الزردشتية.

يقول هوراشو: «ولكن انظروا إلى الصباح المتدثر بدثار وردي، ويسير على ندى تلك الربوة الشرقية العالية». (الفصل الأول، المشهد الأول، ١٦٦ -١٦٧) ولعل في الميسور الزعم مرة ثانية أن شكسبير يريد أن يصنع ضداً للسواد الذي يسفع الحياة في المسرحية، ولاسيما بنية الدولة الدنمركية حينئذ. وكأنه يريد أن يقول: إن الازهرار والصحة من نصيب الطبيعة، أما البلاط فماحل وعقيم ومريض ولا مصير له سوى الكارثة.

ويلوح لي أن الذهن البشري، حين يلتزم بمثنوية الخير والشر، فلا بدله من التفكير بمثنويات أخرى موازية، مثل الصحة والمرض، ومثل الإنجاب والعقم. فمما هو لافت لانتباه اللبيب ههنا أن هذه المسرحية لاتضم في مجالها أيما طفل بتاتاً، بل هي لا تضم أية زوجة سوى الملكة التي ترتبط برجلها الثاني، ولا أقول زوجها، برباط آثم، فضلاً عن أنه عقيم. إنه عالم بلا غد هذا العالم الذي يراه شكسبير البالغ إلى تخوم العدمية البودية.

أما أول كلمة يقولها هاملت في المسرحية فهي هذه: «أنا أكثر من قريب بقليل، ولكنني أقل انتماءً إلى صنفك.» وهو بهذا القول يخاطب عمه الملك، فيصرح له بأنه من أقربائه في الدم، وليس في الروح. وفي هذا تأكيد على الفرق أو على هوية الفرد وخصوصيته التي رسختها البروتستانتيه التي هي ديانة البرجوازية الصاعدة في أوروبا يومئذ. وهو

يقول هذه الجملة المفتاحية في البيت الخامس والستين من المشهد الأول في الفصل الأول. وهذا يعني أن القرابة بين هاملت وعمه تأتي من جهة الجسد الذي تحتقره المسيحية أيما احتقار.

وحين يسأله الملك قائلاً: «لماذا لازالت الغيوم تخيم فوقك؟» (١،٢،٦٦)، فإنه يجيب قائلاً: «ليس الأمر كذلك، ياسيدي، فأنا في الشمس إلى حد بعيد». (١،٢،٦٧) ومن الواضح تماماً أن الملك قد جاء بكلمة «الغيوم» لتكون بمثابة كناية عن الغم الذي يهيمن على هاملت منذ موت والده قبل ذلك الوقت بشهر أو أكثر بقليل. (ثمة صلة إشتقاقية بين الغيم والغم). أما هاملت فقد جاء بكلمة «الشمس» والدة النور المضاد للغيوم ذات الطابع الظلامي، وذلك ليتخذها كناية عن الوعي حصراً. هذا بالإضافة إلى أن النور مقولة كبرى من مقولات الديانة المسيحية. فهي تؤشر إلى الاستنارة والإيمان، بل حتى إلى شخصية السيد المسيح الذي هو النور وأمير النور في آن واحد. ثم يشير هاملت إلى أنه يعي ما يجري، أي إنه في النور، مرة ثانية، وذلك حين يقول: «ولكن ثمة في داخلي ما يندّ عن البصر». (١،٢،٨٥) ومع أن هذه العبارة قد تتضمن ما فحواه أن باطن الإنسان لا يرى بالعين الخارجية بل بالعين الباطنية وحدها، إلا أن هاملت يريد التأكيد مرة ثانية على الوعي الشبيه بالنور والمستتب في سريرة الإنسان. وههنا يلوح لي أن هذه المسرحية هي مزيج من وعي الدلالة ووعي الثمالة، أي من الذهن والوجدان، في آن معاً.

وبعد ذلك بقليل يشرح هاملت حقيقته النفسية في أول مناجاة له. وههنا تراه يشير إشارة سريعة، ولكنها صريحة إلى الرغبة في الانتحار. وفضلاً عن ذلك، فإنه يقول: «لكم تبدو لي منهكة، بالية، كئيبة وغير مجدية جميع أمور هذا العالم بأسره». (١،٢،١٣٣،١٣٤) وههنا

تتبدى بكل نصوع شفاف عدمية هاملت الذي أبصر نواة الوجود نفسها. وبذلك فقد هيأه الكاتب للموقف العدمي الذي سوف يقفه في حواره مع أوفيليا، وذلك في المشهد الأول من مشاهد الفصل الثالث.

ولكن الضمير النقي يتبدى للعيان حين يصرح شبح الملك المغدور بأنه سوف يظل يتعذب في نار المطهر ريثما تحترق الذنوب التي ارتكبها في الدنيا. فمما يقض مضجع الشبح أنه مات قبل أن يعترف بخطاياه، وذلك لأن الاعتراف يخلصه من العقاب بعد الموت. ومن شأن هذا كله أن يتضمن ما فحواه أن الرجل نادم على كل خطيئة عاشها خلال حياته. والندم دليل واضح على نقاء الضمير. ومما هو بيّن في ذاته أثناء هذه اللحظة نفسها أن الشبح يقول لهاملت: «إصغ، إصغ، إصغ (١، ٥، ٣٢). إن على الإنسان الطيب أن يصيخ السمع للواقع، أي أن يدرك ما يجري بدقة. ثم يضيف الشبح قائلاً: «ياللهول! ياللهول! ياللهول!» (١،٥،٨٠) وليس بخاف أن هذين المقبوسين ينطويان على توجيه المرء باتجاه الوعي أو الإدراك. وفي هذا تأكيد على أن الذهني في هذه المسرحية لا يقل حضوراً عن العاطفي أو الانفعالي.

ثم إن الشبح نفسه ينم عن سمو أخلاقي ينطوي في داخله على نقاء أصيل، لأنه يصدر عن ضمير حي ونقي، وذلك حين يوصي هاملت بأن يترك أمه نفسها لضميرها. فهاهو ذا يقول: «اتركها. للأشواك التي تقيم في صدرها». (١،٥،٨٧) أي اتركها لضميرها الذي سوف يعذبها لا محالة لأنها ارتكبت الشرحين تزوجت شقيق زوجها الأول. وبهذا التعذيب الداخلي الذي تمارسه على نفسها، فإنها تنال القصاص الذي تستحق.

وبعد أن يصف هاملت نفسه بأنه جد كئيب، وذلك في قطعة نثرية نادرة في قوتها، فإنه يصرّح بأنّ الأرض ليست سوى جرف صخري

ماحل وعقيم (٢،٢،٢٨٨) ثم يضيف على الفور بأن هذا الكون الرائع جداً، هذا السقف الملكي، لا يتبدى له إلا بوصفه «غلطة ووباء وحشداً من الأبخرة». ثم يتلو ذلك قوله بأن الإنسان، هذا الانجاز الرائع الشبيه بالملاك، لا يزيد عن كونه شيئاً من فصيلة الغبار. وههنا تراه يضيف على الفور: «إن الرجل لا يبهجني، لا، ولا المرأة أيضاً». (٢،٢،٢٩٨،٢٩٩).

وينتهي هذا المشهد الثاني من الفصل الثاني، وهو الذي أراه أغنى فصول هذه المسرحية، بقول هاملت بأنه يريد أن يكتشف ضمير الملك بواسطة مسرحية سوف يمثلها ممثلون وافدون عنوانها «مصيدة الفئران»، وهي التي لا تمس الأرواح البريئة بتاتاً، على حد زعمه. ولكن الملك يصرح قبل أن يشاهد المسرحية الاختبارية بأن ضميره يعذبه كأنه سوط موجع، وذلك لأنه يستخدم النفاق في علاقته بالآخرين (٣،١،٥٠).

وفي مناجاة للملك يعترف صراحة بجريمته النتنة التي بلغت رائحتها إلى عنان السماء. (٣،٣،٣٦) ثم يطلب من السماء الطيبة مطراً يكفي لغسل يديه الآثمتين حتى تصيرا نظيفتين أوبيضاوين كالثلج. (٣،٣،٤٥،٤٦) ومما هو واضح أن شكسبير قد جعل هذا القاتل الجلف يشعر بتوبيخ الضمير. حتى هذا المجرم العاتي الذي قتل أخاه غدراً يعذبه ضميره في عالم شكسبير القائم على أرضية مسيحية. بل هو يستنجد بملائكة السماء كي تخلصه من العذاب الوجداني الذي يسوطه دون رحمة. وبذلك يملك المرء أن يعتقد بأن الضمير هو بطل مسرحية "هاملت أمير الدنمرك" بالفعل.

ومن شأن لحظة الاستنجاد بمطر سماوي يقدر على أن يجعل يديه نقيتين كالثلج أن يذكّر المرء بليدي ماكبث التي تقول، بعد الجريمة التي شاركت زوجها بارتكابها، إن عطور العرب كلها لا تنظف يدها الملطخة

بدم بريء. (٤١،٤٠،١،٥) أما مسرحية «صيد الفئران»، وهي مسرح داخل المسرح، فهدفها أن يتأكد هاملت من أن عمه قد اغتال أباه، أي أن يبلغ إلى الحقيقة من خلال سبر الضمير عبر استفزازه. وبالفعل يصاب الملك بنوبة مرض مفاجئ حين راح يشاهد جريمته وهي تمثل على خشبة المسرح. إن هاملت لا يريد أن يقتل عمه لأن شبحاً قد يكون وهمياً أوحى إليه بأنه ضحية غدر خسيس. إذن، لابد من إثبات صحة الجريمة كي لا يكون الملك الذي سوف يقتل قد تعرض للحيف.

وههنا يملك المرء أن يؤكد ما فحواه أن هاملت لم يفتر ولم يتردد في الثأر لأبيه. لقد أصاب نيتشه حين قال في كتاب له عنوانه «ولادة المأساة من روح الموسيقى» بأن هاملت قد «نظر في قلب الأشياء». ولكن نيتشه لم يحالفه السداد حين أضاف ما فحواه أن هاملت قد كف عن العمل بسبب هذه الرؤية العميقة أو الثاقبة. ففي الحق أن ذلك الشاب لم يكف عن العمل من أجل قضية أبيه المغدور، والدليل على ذلك أنه قتل بولونيس ظناً منه أنه عمه، وتسبب في قتل الرجلين المكلفين بمراقبته لصالح الملك، أعني زوزنكرانتس وغلدنستيرن. كما أنه قتل لرتيس في مبارزة عادلة لأنه متواطىء مع السلطة ضده. ثم قتل الملك نفسه عقاباً له على اغتيال والده. أو كل هذا ويقال بأنه كفَّ عن العمل؟.

لقد رفض هاملت أن يقتل الملك وهو يصلي لأنه عندئذ سوف يذهب إلى الجنة. وهذه مكافأة وليست عقوبة. فالملك قتل والده فجأة، أو قبل أن يجد الوقت الكافي للتكفير عن ذنوبه، قتله وهو يتمرغ في الآثام، أو وفقاً لما صرح به: «مع جميع جرائمه الواسعة، والمتوهجة مثل شهر نوار». (٨١،٤،٣) وههنا قد يخطر في بال المرء أن ما يبتغي شكسبير ان يؤكده هو هذا: ما من شيء في الريعان سوى الجريمة، أو سوى الشر وحده.

وتفاقمت الحوادث الآن وافتحلت، بعد ما أقدم هاملت على قتل بولونيس، والد أوفيليا ولرتيس، ظناً منه أنه الملك وقد اختبأ وراء الستار ليسمع الحوار الدائر بين هاملت وأمه، التي قال بأنه سوف يكلمها خناجر. وفي هذا الحوار نرى هاملت وهو ينصح تلك المرأة بان تعترف بذنبها أمام الله، وبأن تندم على ما ارتكبته من ذنوب، وألا ترش السماد على الأعشاب الضارة لتصير أكثر فساداً. (٣،٤،١٤٧،١٤٩) وفي هذه الدعوة إلى الاعتراف بذنبها، ثم الندم على ما سلف من إثم، فإن هاملت، الذي يصدر ههنا عن التقليد المسيحي، يحرض ضميرها على أن يصحو لتدرك ما هي فيه من فساد بسبب زواجها غير الشرعي من شقيق زوجها. ولقد سلف أن صارحها بأن ما تفعله هو الزنا بالضبط. وقبل أن يغادرها وهو يجر جثة بولونيس قال لها بأنه سوف يطلب بركتها عندما ترغب في أن تكون مباركة من الرب، أي طاهرة بغير آثام (٣,٤,١٦٦,١٦٧). وفي هذا كله تأكيد قوي على أن مسرحية «هاملت» تصدر عن الديانة المسيحية، أو عن مذهبها البروتستنتي حصراً.

ويبلغ الفاجع أوجه بجنون أوفيليا وموتها غرقاً في الماء واهب الحياة والري. إن هذا الحزن اليسوعي الجليل قلما يملك أن ينتجه أحد سوى شكسبير الجليل. لقد غرقت في النهر تلك الفتاة التي كانت مرشحة للزواج من هاملت بغية إنجاب الحياة. وههنا تكمن مفارقة مهيبة: إن الماء، صانع الحياة، قد أفنى الفتاة القادرة على تجديد الحياة. وههنا تتبدى هذه المسرحية وكأنها إجهاض لما هو مضمر أو مكنون في جوف الممكنات. فقد انتحرت اوفيليا، أو ماتت غرقاً، وذلك نتيجة لما أصابها من جنون .وبموتها قد يشعر المرء أن المستقبل تعرض للإغلاق. فما من امرأة أخرى في المسرحية كلها مهيأة للإنجاب. ويبدو أن الكاتب قد

تعمد أن يكون موتها بالماء .وربما كان اللاشعور هو الذي تعمد ذلك. فكأنه يريد أن يقول بان الحياة (ممثلة بالماء ههنا) تقتل الحياة وتبيدها أو تخرجها من الوجود. وفي هذا المنحى تكمن فكرة صراع الإنسان ضد الإنسان.

ومما هو مفيد ههنا أن أذكر ما فحواه أن أخاها لرتيس ينعتها بأنها «زهرة نوار». ويبدو أن الكاتب قد أراد أن يقول بأن انطفاء هذه الزهرة ليس انطفاء الربيع وحده، بل انطفاء الحياة كلها. ومما هو لافت للانتباه أن عدداً كبيراً من الزهور، ولاسيما البنفسج، يذكر في هذه المسرحية التي تسير بالتدريج نحو الذبول أو نحو الزوال. إذن، عقم وزهور في آن واحد. وهذه واحدة من مثنوياتها البارزة .

وعندي أن اوفيليا هي الكارث، بل هي الألم والحزن والأسى، أو قل إنها الشيء في ذاته الذي لم يستطع امانول كانت أن يعثر عليه في داخل الأشياء. ولا أحسب أن سيد جميع الكتاب الأدبيين في التاريخ البشري بأسره قد أنجز شخصية نسوية أكثر تأثيراً في النفس من أوفيليا، لاكورديليا ولاميراندا ولا بورشا. وقد استثني شخصية دزدمونه وحدها. ولا ضير إذا ما نوهت ههنا بأن شكسبير شديد القدرة على تصوير شخصيات نسائية ذات أرواح فاتنة. ولسوف أغامر وأصرح بأنه قد تعلم هذه المزية من دانتي، ذلك العاشق الملهم والنادر في تاريخ الجنس البشري كله.

فبينما كانت ملكة الدنمرك تتوقع أن تصير اوفيليا زوجة لابنها هاملت، وأن تزين الزهور فراش عرسها، لا أن تنثر على قبرها، (٥،١،٢٣٠،٢٣٢)، فقد فوجئ الجميع بموتها الفاجع بعد ما جنّت بسبب وفاة والدها. وحين رأى لرتيس العائد من انجلترا جثة أخته وهي توشك أن تنزل إلى القبر، فقد رمى بنفسه داخل الضريح، ثم طلب من الناس

أن يهيلوا التراب عليه وعلى جثة أخته معاً. ولكن هاملت العائد من البحر، بعدما كان في طريقه إلى انجلترا، قد شاهد الدفن الوشيك، فوثب إلى القبر هو الآخر واشتبك بالأيدي مع لرتيس الذي رأى فيه سبباً لموت اوفيليا بعد ما قتل أباها. ولكن هاملت يقول الآن في هذه البرهة الكاشفة للمكنون: "لقد أحببت اوفيليا إلى الحد الذي يعجز عنه أربعون ألف أخ، يحبونها حباً كبيراً جداً، فيبقى حبهم لا يعادل حبي" (١٥٧,١٥٥,١,٥).

أما بقية أحداث المسرحية فهي نتيجة طبيعية، بل حتمية لما سبقها من أحداث. وقد أكون على صواب إذا ما صرّحت بأن المقتلة التي تنتهي بها المسرحية لا تثير الشجن كثيراً، وذلك لأنها فقدت عنصر المفاجأة وصارت بحكم الأمر الحتمي، أو ذلك الذي يسمونه تحصيل حاصل. ولهذا أملك حق الزعم بأن عنصر الشجن الأصيل في هذه المسرحية يتجلى عندما تدلف اوفيليا إلى طور جنونها، ثم عندما تموت. وهذان أمران لم يكونا متوقعين بتاتاً.

وههنا، أرى أن من المناسب أن أذكر رأياً طريفاً لواحد من أشهر نقاد شكسبير، وهو ا.س.برادلي، عرضه في كتاب له عنوانه «مآسي شكسبير»، الذي نشر سنة ١٩٠٤،فصار مشهوراً جداً طوال القرن العشرين كله تقريباً. يقول برادلي بأن بطل المأساة عند شكسبير يذهب إلى حتفه كما لو أنه ذاهب إلى حفلة عرسه. ومع أن هذه الفكرة هي موضع ريب عندي، فإنها لا تنطبق على أحد من أبطاله المأسويين أكثر مما تنطبق على هاملت حصراً . فقد رأى هاملت من الشر والتعفن والفساد والنفاق والعدوان ماجعله يشعر بالغثيان ويفضل العدم المحض على هذا الوجود الذي لا يملك إلا أن يكون خمجاً مذراً لا يرجى له أي صلاح. ولكم أصاب ناقد آخر من بلدان الغربيين حين لاحظ بأن هاملت

ميت منذ بداية أمره. وبما أنه ميت سلفاً، فإن موته لا يفاجئ ولا يدهش بتاتاً.

* * *

لا احسبني قد وفّيت هذه المسرحية حقها من الشرح والتفسير، بل أخالني تركت الكثير مما يحتاج إلى سبر وربما إلى تأويل، ولكنني قد فعلت شيئاً ما في هذا الموضع، كما أن ما فعلته هو أحسن من لاشيء. وعندي أن من واجبنا نحن العرب أن نقوم بدراسات نكرسها لتقييم المنجزات الأدبية العالمية، ولاسيما الأوروبية، منذ الإلياذة والأوديسة حتى أوائل القرن الراهن. فلا ريب في أننا مقصرون في هذا المضمار الذي يحتمه علينا مبدأ المعاملة بالمثل. ولهذا، فإن من واجبنا أن نتدارك هذا التقصير، وذلك ابتغاء اللحاق بالركب العالمي الحي، أو ابتغاء المشاركة في الحياة الكونية، بعدما دخلنا حقبة الركود الخاثر.

وعليّ أن أعترف بأن سماتها الجمالية لم تنل حقها من العرض والتبيان، مع أن يخضورها المخضب بالحيوية والعافية قد جعل منها تحفة فنّية نادرة في تاريخ الكتابة الأدبية. واتضحت أصالتها في وضاءة الأسلوب الحي، من جهة، والكثيف من الجهة الأخرى. وكان من شأن هاتين السمتين، أعني الكثافة والحيوية أن مكّنتا الأسلوب من جمع المتانة واللدانة في بنية تركيبية واحدة. وفي الحق أن الأسلوب في هذه المسرحية الخالدة قد بلغ كمال اقتداره على التعبير الخاطف الشفاف، وذلك بفضل كونه مزيجاً من التكثيف والتلطيف والجرأة على الاقتحام. وعندي أن الأسلوب هو كل شيء في الأدب، وأن كل كاتب أدبي هو أسلوب خاص يتفرد به صاحبه ويتميز ويعرف من خلاله، وذلك لأنه يتماهى معه إلى حد التطابق.

وأخيراً، أشعر بأن بي رغبة في التأكيد على واجبنا، نحن العرب، تجاه أنفسنا، أو تجاه وضعنا الدوني في العالم الراهن الذي يتميز بحراك تاريخي لم يعرفه أي زمن سالف. إن علينا أن نعود من جديد إلى سياق التاريخ أو إلى مجراه الحي، وأن ننتزع الزمان من أشداق الفراغ، وأن نساهم في تطوير الثقافة البشرية كما كنا نفعل منذ غابر الدهور وحتى عهد قريب. لقد أمضينا مئات السنين نتمطى على أرصفة التاريخ، أو على هوامشه الشديدة الضيق، حيث رحنا نترهل ونتخمج، ثم نكتفي بالصراخ نتخذه بديلاً، أو تعويضاً زهيداً عن الفعل الحي. وهذا يعني أننا قد دخلنا في طور انعدام الوزن، أو خرجنا من الوجود الأصلي إلى الوجود الزائف البليد.

* * *

الشعر والصوفية

ربما كنت حليفاً للسداد إذا ما زعمت بأن الصوفية ليست شيئاً واحداً أو متجانساً في كل زمان ومكان، أو في جميع الثقافات والبلدان. وقد يجوز الذهاب إلى أن ثمة من الصوفيات قدر ما هنالك من الأفراد المنتسبين إلى أي تيار من التيارات الصوفية الكثيرة والمتباينة في بعض الأحيان. ولعل من شأن هذه الحقيقة أن تعني ما فحواه أن التعدد ضمن إطار الوحدة هو أمر ممكن أو حقيقي بالفعل.

ومما هو معلوم أن رابعة العدوية قد تفردت بالحب الإلهي في أشعارها التي أسست الكتابة الصوفية، أو النص الصوفي العربي الذي لم يكن مألوفاً قبل تلك المرأة المترعة بالفذاذة والطاقة الابتكارية النادرة. وتفرد المحاسبي، الذي ترك آثاراً واضحة على الغزالي، بل على كل صوفية تنــزيهية ، بمحاسبة النفس وتزكيتها كشرط أولي للحصول على المطلوب، أو للبلوغ إلى غاية الغايات . وتميز النفري بأسلوبه الشعري ومواقفه ورؤاه الاختراقية المنبثقة من طاقة حسية الهامية أو استشرافية. وتخصص الغزالي، وهو من أراه ذروة الصوفية الصافية أو الناجية من كل شوب، بتقديس الفؤاد البشري والكشف عن سماته الاستسرارية، وكذلك عن بداهته وقدرته على استيعاء الذوقي، وكل ما هو من فصيلة الزكانة، وكذلك ما ينتسب إلى مملكة المستورات والمكنونات.

ولقد راح السهروردي الحلبي يبجل النور والاشراق، ويؤكد على أن المعرفة نور يبزغ في النفس بعد مجاهدة طويلة. وفي هذا المذهب

ثمة أثر بوديٌّ لا يخفى على من له دراية بالأمر. ولكن السهروردي البغدادي، صاحب "عوارف المعارف"، والمتأثر بالغزالي إلى حد ما، قد نزع نحو الخبرة بباطن النفس والدراية بأدرانها وكدوراتها وأمراضها وكيفية تخليصها من رعوناتها، وذلك ابتغاء إعدادها للكشف عن الحقيقة الجوهرية والاتحاد بها على نحو حميمي أصيل. ولقد أجاد ذلك الرجل الفذ حين جعل من الوجد مركزاً للتصوف كله. وما أحسن قوله "نور الكلام على قدر نور الفؤاد".

أما مدرسة ابن عربي، أو المدرسة الأندلسية التي أسسها ابن مسرة القرطبي زهاء سنة ٩٠٠م أو بعدها بقليل، والتي ترتكز على مبدأ وحدة الوجود، فقد نزعت صوب المفاهيم والمبادئ المجردة الشديدة التعقيد في كثير من الأحيان، حتى جاز الحديث عن مذهب فلسفي لدى الشيخ الأكبر، محي الدين بن عربي، وكذلك لدى ابن سبعين المتأثر بالشيخ على نحو لا يخفى. وأظن أن أهل التصوف في صراعهم ضد الفلسفة قد سموا ابن عربي باسم "الشيخ الأكبر" عمداً ، وذلك رداً منهم على تسمية أهل التفلسف لابن سينا باسم "الشيخ الرئيس". فمن المعلوم أن الصوفية كانت تناضل على جبهتين: جبهة الفلاسفة وجبهة الفقهاء. كما كانت جبهة الفلاسفة تناضل ضد الجبهتين الأخريين. وكذلك فعلت جبهة الفقهاء. ولعل هذا الصراع المحتدم أن يكون علامة على الحيوية. أو على أصالة الثقافة العربية الاسلامية.

وهذا كله يعني أن الصوفية العربية ليست شيئا واحداً متجانساً تمام التجانس.

وقد يصح الذهاب إلى أن الصوفية في الثقافة الأوروبية مفهوم يعني التأمل في غموض العالم ومحاولة اكتناه فحواه أو استنفاذ محتواه

وتيسيره أمام الذهن الممحص الناشط والخائض في الانبهام المعمّى الذي يغلغل في جميع الأشياء. أما الصوفية العربية فلا تقل عن كونها انكشاف الموجود البشري بوصفه كائناً يعبد السمو أو العلو. فلئن كانت الصوفية الأوروبية هي القلق أمام استغلاق الكون، فإن الصوفية العربية هي الرغبة في العروج إلى سدرة المنتهى ابتغاء معانقة الحقيقة الكلية الشاملة. فمما هو مؤكد أن المعراج مقولة صوفية كبرى. وقد اعتنى ابن عربي بالمعراج في المجلد الأول من "الفتوحات المكية". ولكن ينبغي ألا يغيب عن البال ما فحواه أن الصوفية العربية لا تغفل الغموض الذي ينسج الكائنات، كما أنها تتصدى له بالرؤيا والاستبصار والكشف .

أما لب الصوفية العربية فهو الحنين إلى حقيقة كلية نائية وغائبة في آن واحد. ويتلخص جل الجهد الذي يبذله الإنسان الصوفي في التوجه الصادق إلى تلك الحقيقة السرية بالطلب والمخاطبة والمناشدة والابتهال والتوسل، وأحياناً بالحوار والدوران حولها بعد اتخاذها مركزاً تطوف به اللغة كما يطوف الفطيم حول ثدي أمه. وههنا يسعك أن ترى في المعراج طريقة من شأنها أن تؤدي إلى تلك الحقيقة العالية نفسها. وهذا يعني أن الصوفية هي فن الدنو من الساميات، أو من كل ماهو جليل رفيع، كما أنها لا تقل عن كونها جنوحاً إلى الاتصال في العمق وبالعمق، أو بمركز المراكز قاطبة، يل هي لا تقل عن إشباع الرغبة في أن تنهل النفس من ينبوع الينابيع كلها، وبذلك يتم انفلاتها من ربقة المستتبات الجامدة باتجاه سيولة الحرية والانطلاق صوب المساحات المفتوحة التي تجهل السدود والحدود. فالصوفي يلوب على قيمة ذاتية لا معنى للوجود من دونها بتاتاً. ولعل الحرية أن تكون المحمول الأكبر لتلك القيمة، أو تلك الحقيقة العليا التي هي الغاية النهائية للروح.

بيد أن التصوف لا يقل عن كونه ضيق الإنسان بتجربته العملية وواقعه المباشر، أو هو لا يقل عن كونه ثورة على كل ماهو محدود أو محكوم بالقوانين التي من شأنها أن تكبل الحرية. وبإيجاز، إن التصوف هو ثورة الحرية، أو ثورة الروح الحر. وعلى هذا المبدأ الذاتي أو الوجداني قد يتيسر أن تنشأ صوفية ليست ورعة أو متدينة ، وذلك لأن الهدف هو تزكية النفس، أو البلوغ إلى النبل الراخم في صميم الروح حصراً، وإن كانت مثل هذه الصوفية مبتسرة أو مثلوبة بنقص كبير. وهذا يعني أن المبدأ الأخلاقي، أو مبدأ المناقب الحميدة، الذي رسخه المحاسبي في "الرعاية لحقوق الله"، وهو أقدم كتب النثر الصوفي كلها، قد ظل الأساس الذي يؤسس التيار الأنقى بين جميع التيارات الصوفية بأسرها.

ولكن ما ينبغي التأكيد عليه يتلخص في أن الصوفية العربية لا تكفّ عن مطالبة أتباعها بطلبين: ١ - رؤية السر بوصفه السمو والطهر والبراءة، و٢ - الميل إلى الإتحاد بالسر نفسه، وذلك لأن الاتحاد وحده هو القادر على تزويد الاشياء بالمغزى والدلالة. ولعل في الميسور أن أُعرف الاتحاد الصوفي بأنه نفي التغاير ومحو الفواصل والفروق والمسافات، وذلك ابتغاء التماثل مع الحق الكلي المطلق. وفي هذه الحال وحدها تكون هنالك صوفية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة الفضفاضة. وقد عبر ابن الفارض عن هذا الاتحاد بقوله:

لها صلواتي في المقام أقيمها وأشهد فيها أنها لي صلت

إنها الهي المطلقة، أو الحقيقة الكلية الشاملة السامية التي يسعى الصوفي طوال عمره بغية الاتصال بها والاتحاد معها إلى أبد الآبدين. وهذه هي الصوفية في مستواها المثالي حقاً، أو بتمامها وكمالها، ودون أي نقص أو اختزال.

* * *

ولئن توخينا التنقيب عن صلة متينة بين الشعر (أو الفن بعامة) وبين الصوفية، فإن من العسير أن يكتشف المرء في الشعر الحديث صوراً يسعها أن تتوافق مع المفهوم الصوفي العربي الذي عرضته للتو. وفضلاً عن ذلك، فإنني لا أرى في الشعر الحديث صوراً تتمتع بالقدرة على الخطف والخلب، أو تملك أن تخلق شعوراً بالنشوة، اللهم إلا أن يكون ذلك على ندرة وحسب. فصور الشعر الحديث تجريدية في الغالب الأعم، أو جانحة صوب الانسياح الحر الذي قلما تضبطه الرغبة في البلوغ إلى الروعة أو إلى الجلال. وكل مافي أمر هذا الشعر الحديث أنه مبني بناء انبهامياً بحيث يتوافق مع بنية الكون الغامض، كما تراه الصوفية. وهذا يعني أن الشاعر الحديث يقترب من الغموض بغموض مماثل، ويكاد أن يجهل الشعور بالدهشة الشبيهة بنشوة الخمر.

ثم إن وجود شيء من التناص بين شاعر حديث وبين بعض الصيغ الصوفية لا يعني البتة أن هذا الشاعر يجب تصنيفه في عداد الصوفيين، فلا يجوز ذلك إلا إذا تعمد أن يبحث عن الحقيقة الكلية السرية المتعالية الغائبة والاتحاد بها ابتغاء إضفاء المعنى والقيمة على تجربة الكينونة الفعلية. إن وجود شذرات صوفية في أية قصيدة لا يعني البتة أنها نص صوفي، وهي لا يسعها أن تكون كذلك إلا إذا اتجه مناخها الشامل لجميع تفاصيلها صوب السر الراخم وراء المادة، أو خلف الأشياء برمتها، وذلك من أجل الإتحاد أولاً ودون سواه. وهذا شأن يتم حقاً إذا سرى السر في النفس وشاع حتى لونها من داخلها بلونه الخاص. وهذا حادث يتيسر لك أن تنعته بأنه تناغم الروح مع لب الكون ومحضه ويقين أمره، حتى لكأنه تلاحم مع المحال أو مع اللامعقول.

ومما هو صادق في ذهني أن هذا الاتحاد هو السمو الذي من شأنه أن يكافح الاغتراب والسأم والتشيؤ، والذي أراه الغاية الجلى لكل

تصوف بريء من التزوير والتشويه في هذه الدنيا كلها. فلا إنقاذ للذات من آفات الوجود إلا بالنزوح الدائم صوب الهناك، أعني صوب الحقيقة السرية الراخمة في المركز الذي تتراكز عليه جميع الدوائر دون استثناء. وهذه هي خلاصة النزعة الصوفية التي عرضها السهروردي البغدادي في "عوارف المعارف"

*　　*　　*

وقد تسمع بين الفينة والأخرى رأياً مفاده أن الشعر الحديث وثيق الصلة بالصوفية. ولكنه في حقيقة كنهه يشبه السريالية بعض الشبه أحياناً، وينتمي إليها عن جدارة، أحياناً أخرى. أما الصوفية العربية فهو بعيد عنها بعد الثرى عن الثريا. كما أن المسافة التي تفصل السريالية عن الصوفية هي مسافة فلكية، وإن تكن بينهما أرضية مشتركة صغيرة المساحة، خلاصتها أن الظاهرتين تزيحان الكلام عن مقاصده الرأسية المألوفة، وهذا مما قد يفضي إلى التهويم والتهويش.

وعندي أن الصوفية ما كانت إلا مبدعة أو خلاقة، أما هذا الشعر الحديث فكثيراً ما ينتج العقم والخواء بدلاً من العمق والملاء. فلا ريب في أن عدداً كبيراً جداً من القصائد الحديثة لا يزيد عن كونه بحراناً تجريدياً لا قيمة له بتاتاً . فهو على النقيض من الشعر الصوفي التراثي، لا يعنى بالوجد والوجدان والدهشة واللهفة والرعشة الداخلية أو العاطفية إلا قليلاً. فالصدارة ههنا لضرب من الخيال التشكيلي أو التصويري الذي لا يأبه كثيراً بالخطف أو بالأخذ إلى البعيد. وعندي أن الوجدان هو الينبوع الأول لكل أدب خالد في تراث الإنسانية كله. أما الشطر الخافت من الشعر، وهو كثير جداً ، فليس بالصوفي ولا بالسريالي بتاتاً، بل هو ليس شعراً بأي حال من الأحوال.

وبالمقابل، فإن الشعر الصوفي التراثي كثيراً مايكون عظيماً وقادراً على الجذب والخلب. وليقرأ المرء هذين البيتين، وهما لابن عربي، لكي يدرك فذاذة الشعر الصوفي وروعته:

قمرٌ تعرض في الطواف ولم أكن

بسواه عند طوافه بي طائفا

يمحو بفاضل برده آثاره

فتحار لو كنت الدليل القائفا

وفي ديوان ابن الفارض ثمة شعر فائق نادر. فخمريته الميمية المشهورة هي إنجاز صوفي منقطع النظير في الشعر التراثي كله. لقد صارت الخمرة صورة تجريدية موحية، أو لعلها أن تكون قد صارت روحاً خالصة وناجية من لعنة التجسد والمثول أمام الحواس:

صفاء ولا ماء، ولطف ولا هوا

ونور ولا نار، وروح، ولاجسم

ومع أن هذه الصورة من فصيلة التجريد، فإنها تجريد مدهش منعش. ومن شأن الذاكرة أن تصونها حية منذ الصبا وحتى أواخر العمر. ولعل من الناصع أن هذه الخمرة هي الحقيقة الكلية العليا التي لا تقل عن كونها جمالاً ورهفاً ورغد وجدان. وفي زعمي أنه ما من شاعر في هذا الزمن الأعجف يملك أن ينجز قصيدة لها هذا الحجم النوعي الذي تتمتع به هذه القصيدة الخالدة، وذلك لأن مثل هذا الشعر ليس من طبيعة زماننا الموغل في المادية والعمل والإنتاج الاقتصادي والجنوح نحو العلم اليقيني والتفكير المنطقي أو البرهاني. فمن الإجحاف أن تطالب المناطق الباردة بإنتاج النخيل، مثلاً، أو المناطق المدارية

بانتاج الزيتون، مثلاً آخر. فلكل عصر شخصيته وطبعه الذي لا يملك أن يخالفه بتاتاً، وذلك لأن من عوائد الأشياء أن تطيع طباعها دون أي تذمر أو تردد.

* * *

ولست أطالب الشاعر الحديث بأن يلتزم بالتقاليد الصوفية الموروثة، أعني بالرموز الصوفية التقليدية الراسخة في دواوين الشعراء الصوفيين، ولا سيما السهروردي الحلبي وابن عربي وابن الفارض والعفيف التلمساني، وذلك لكي يصير عضواً في فصيلة الشعر الصوفي، ولكنني أطالبه بأن يبتكر صوفيته الخاصة، إذا ما أراد أن يكون صوفياً حقاً. والمبتكر كائن مبدع يخلق البكارة أو العذرية الطازجة، ويقدر على الذهاب نحو كل ماهو يانع أو غضير. وإنني في ريب من قدرتنا نحن عرب الزمن الحديث على إنجاز مثل هذا الفعل، وذلك بسبب الضحالة والفجاجة أو الابتسار الرابض في شخصيتنا الشديدة الحاجة إلى الصقل والتهذيب. وماكانت هذه الضحالة من صنع الصدفة، بل هي نتاج لاتضاع طويل فتاك، وحصيلة لحياتنا الملهوجة أو المحرومة من الاستقرار، أو لعلها من صنع تربيتنا التي قلما تطهى على نار لينة. وإذا ما أضفت إلى ذلك كله شدة اهتمامنا اليوم بالبضاعة، وبالمال الذي هو وسيلة الحصول على البضاعة، أدركت لماذا كانت شخصيتنا خديجة أو معاقة النمو.

ويتضمن هذا كله عجز ثقافتنا المعاصرة عن إنتاج الدماثة التي تنجبها الألطاف الحسنى. ولسوف يظل التضعضع، أو التفكك، الصفة السلبية الأولى للثقافة العربية الراهنة إلى أن يتم التفوق على هذه الفجاجة الرابضة في جوف شخصيتنا الحالية. وعندي أن هذه الفجاجة هي أولى

المثالب التي تثلب ذهننا الحديث، فتحرمه من البلوغ إلى العمق، في هذا الطور التاريخي المكروب. أما الأقدمون فهم على النقيض من ذلك كله، لأن حياتهم وقيمهم مستتبة راسخة، ولأن ميلهم إلى الروحانية أقوى من ميلهم إلى المادية. ولهذا، جاءت صوفيتهم تامة وأصلية ولا ينقصها شيء من الكمال الذي رآه الشيخ الأكبر غاية وجود الإنسان على الأرض. وبما أن صوفيتهم جاءت على هذا النحو الكامل، فقد كان من البديهي أن يجيء شعرهم الصوفي كاملاً هو الآخر، أو وثيق الصلة بالصوفية نفسها.

* * *

ولعل في ميسور المهتم أن يلاحظ مافحواه أن الصوفية التراثية يؤسسها مبدآن اثنان، وهما الرمز والحنين إلى الساميات، أو إلى مايرخم وراء المسافة الفلكية. وفي شعر ابن الفارض ثمة الكثير من هذا الحنين النازح صوب النائيات، ولا سيما في مطالع بعض قصائده، مثل قوله:

أوميض برق بالأبيرق لاحا

أم في ربى نجد أرى مصباحا

أو مثل قوله:

هل نار ليلى بدت ليلاً بذي سلم

أم بارق لاح في الظلماء من إضم

فوحده الشاعر الحساس، أو العاشق النادر القادر على مكابدة الغرام الأصلي، هو من يستطيع أن ينتج مثل هذا الشعر النفيس الذي تؤسسه لوعة المسافة والفراق، أو كون الماهية نائية مثل نجم العيوق.

وأحسبني على صواب إذا مازعمت بأن ابن الفارض متأثر بالشريف الرضي في هذه الموضوعة حصراً. ولكن هذا الشاعر الصوفي الجليل، النادر في كل ثقافة من ثقافات العالم بأسره، هو استعادة لروح الشعراء العذريين الذين يؤسسهم هذا المبدأ: أنا أعشق، إذن أنا موجود على الأصالة. وليس من قبيل الصدفة أن الناس قد سموا ذلك الشاعر الفريد تسمية تخصه وحده: "سلطان العاشقين". يقول في الكافية:

يحشر العاشقون تحت لوائي

وجميع الملاح تحت لواكا

ويقول في التائية الكبرى:

وملك معالي العشق ملكي، وجندي ال

معاني، وكل العاشقين رعيتي

وفي الصوفية التراثية يندرج رمزان كبيران لا تستهلكهما الشروح مهما تسهب أو تمعن في الإطالة والتمحيص:

أولاً - الهي المطلقة التي تدغم في ذاتها هوية المرأة وهوية "الحقيقة الكلية"، على حد عبارة ابن عربي. (والجدير بالتنويه أن هذه الحقيقة الكلية تشبه "الفكرة المطلقة" في فلسفة هيغل).

ثانياً - الخمرة الصوفية من حيث هي ماهية سرية ترمز إلى المتعالي المطلق الذي يتأبى على كل حضور إلا بعد بذل الجهد المضني. وإنها لرمز من شأنه أن يستحضر ما يند عن التجسد أو عن الرضوخ للحواس.

وبتأثير هذين الرمزين الكبيرين يحاول الشعر الصوفي أن يشعل اللهفة في روح الإنسان، أو أن يعبر عنها وعن حضورها في روح

الشاعر قبل سواه. وربما كانت الدهشة أو الحاجة إلى النشوة هي التي خلقت رمز الخمرة في الشعر الصوفي التراثي. ويلوح لي أن الروح في أمس الحاجة إلى الانتشاء بسر الكون، أو بفحوى الوجود. وعندي أن الإنسان لن يمسخ قرداً منحطاً إلا بعد أن يتنكر لشرارة تومض أو تتضرم في أعماق روحه، التي رأى الشيخ الرئيس أنها قد هبطت إلى المرء من "المحل الأرفع"، أو هكذا جاء في البيت الأول من قصيدة "النفس" ذات المحتوى نصف الوجودي ونصف الصوفي، وهو المأهول بقلق رزين وتساؤل ريبي هادئ، ولكنه يخفي تحت هدوئه اضطراباً لا يملك أن يند عن الاستشفاف.

ثم إنك مالم تنج من كل ما يفلّ الإرادة ويثلّم العزيمة في هذا العصر المتهور المتضع، بحيث تتمكن من أن تزود الأشياء برعشة من روحك المدمثة الهيفاء، أو بقطرة من أندائها الباردة، فإن الكائنات لن تكون سوى رماد كالح عقيم لا يصلح لاستضافة الحياة. وحين ترد على هذا التدهور وهذا التهافت المستمر بالرفض المتعالي، فقد تتبدى كما لو أنك تحاول أن تذلل العسير أو تروّض المحال. وعندي أن هذه الرعشة، أو الشرارة الوامضة، هي ما أنتج الشعر الصوفي كله، ولا سيما شعر ابن الفارض العميق أحياناً، والمترنم النشوان، أحياناً أخرى. وقد لا أغالي إذا مازعمت بأن العصر الحديث له قدرة هائلة على إخماد هذه الشرارة المبدعة في روح الإنسان.

* * *

وعلى أية حال، قد يسعني القول بأن بيت القصيد في الصوفية العربية هو التوجه إلى ماوراء التجربة. وهذا يعني أن كل صوفية عندنا هي شأن خيالي ينبثق من الشعور بنقص يعتور الممارسة أو الحياة كما

تعاش بالفعل. فوراء المادة يرخم نسق خيالي لا منظور هو أكثر أصالة من هذا النسق التجريبي المغمس بالمادة ، وكذلك بالواقع، من جميع الجهات. وليس على الصوفية والخيال الشعري معاً سوى تصوير ذلك النسق اللامرئي البعيد.

ثم إن الصوفية محاولة تنــزع إلى استحضار كل شيء من شأنه أن يكمل النقص أو يغطيه. وهذه هي سمة الفنون والآداب حين تكون أصلية أو رفيعة المستوى. ولهذا ، يجوز القول بأن كل فن جيد، أو كل أدب عظيم، هو نسيب الصوفية أو قريبها، أو من سلالتها النبيلة العالية. فلو شاهد الصوفي صورة الجوكندا أو تمثال فينوس لقال بأن كلاً منهما صورة للحقيقة الكلية العليا المفارقة للمادة والتجربة والمياومة، والتي غازلها الصوفيون حتى صارت مغازلتها موضوعة من موضوعاتهم التقليدية المتواترة.

وفي مذهبي أن منجزات الفن كثيراً ما تكون صوفية في الصميم. وربما صدق هذا الرأي على فن العمارة قبل سواها من الفنون الأخرى. فالجامع الأموي، مثلاً، يستضيف الفراغ بواسطة تلك الباحة الشاسعة المنتشرة داخل أسواره العالية. بل إن كل ريازة أنجزتها نزعة السمو، أو الحاجة اللانفعية، من شأنها أن ترحب بالفراغ وتدمجه في بنيتها الكلية، وأن تعترف بحقه في أن يحتل مكاناً في فسحة الحضور. وبذلك فإنها توحد الخلاء والملاء، أو الفراغ والمادة (=الوجود والعدم)، وتنجز صنفاً من أصناف وحدة الوجود الصوفية التي تهدف إلى تجاوز كل صراع وتباين، أو قل إلى صلح الأضداد والمتناقضات. ولهذا، فإن علينا أن نبحث عن الفحوى الصوفي في كل إنجاز بمفرده أو على حدته. ولكن هذا لا ينفي وجود رعشة صوفية في مجمل الفنون والآداب.

والآن ينبغي التنويه بأن الصوفية تنبثق من مثنوية الداخل والخارج، وإن كانت تهدف إلى رأب الصدع القائم بين هذين الحدين المتباينين، ومما لا يخفى أن هذه المثنوية نفسها هي ركيزة تأسيسية في عالم النقد الأدبي، ولا سيما حين يصمم على أن يكون مصفاة لا تسمح لأي عنصر وضيع أن يمر عبر ثقوبها الصغيرة، أو أن يموّه نفسه ليوهم الناس بأنه إنجاز نفيس. ولعل هذا السؤال أن يكون واحداً من أهم الأسئلة التي ينبغي أن يطرحها النقد لدى دراسته لأية رواية من الروايات، وبخاصة إذا أتاها من جهة القيمة: هل عرضت شخصياتها من الداخل أم من الخارج؟ فلا غلو إذا ما قيل إن الإنسان كله يرخم في باطنه أو في سريرته حصراً. ولهذا، فإن الله لا ينظر إلى صورنا، بل ينظر إلى أفئدتنا، وفقاً لما جاء في واحد من الأحاديث الشريفة. ولعلني لا أخرج عن سمت السداد إذا ما زعمت بأن على النقد، في هذه الأيام التي فاضت خلالها الكميات على حساب الكيفيات، أن يتحول إلى بحث عن قيمة المنتجات الأدبية بالدرجة الأولى.

كما أن في ميسور النقد أن يتحدث عن أسلوب داخلي وآخر خارجي. ولا مرية في أن الأدب الفذ يتمتع بلغة جوانية دافئة أو شديدة القدرة على إنجاز تخارج الهوية بكامل دسمها وخصوبتها، وذلك نظراً لما تتمتع به من تلوين باطني يملك أن يوحد الذات والأشياء الموضوعية أو العينية في وحدة وجود تند عن كل تحلل أو تفكك.

و مما هو صادق عندي أن هذه الوحدة الأصلية التي تدمج الذات، أو روح الانسان، بروح الكون، أو بهوية المحسوسات وخلاصة المرئيات، هي الصوفية بالضبط، وهي في الوقت نفسه ما يوحد الفن والصوفية في ماهية واحدة أحيانا، أو يقارب بينهما ليصيرا شيئين

متماثلين تقريبا، و ذلك حين يتوخى الفن أن يشرح صلة الذات بالأشياء. وربما جاز الزعم بأن هذا الدمج التوحيدي قد يكون صوفيا بامتياز حين يجيء بمثابة كشف، أو اماطة للثام عن وجوه الأشياء، أو استيعاء سر من من الأسرار يستره كائن من الكائنات، ولا سيما حين يأتي ذلك الكشف على نحو مباغت أو متين الصلة بالحدس أو بالزكانة الاستبصارية الفجائية.

ولكن الفن لا يحقق مثل هذه الوحدة أو هذه الفاعلية الحدسية دوما، بل هو لا ينجزها إلاّ حين يبلغ إلى ذراه الفاتنة الرفيعة وحسب. و لعل بعض قصائد وردزورث، ولا سيما قصيدة "جسر وستمنستر" وقصيدة "ديرتنترن"، وكذلك قصيدة "علائم الأبدية"، أن تكون شطرا من أجود النماذج الفنية التي أحالت الشعر إلى صوفية و الصوفية إلى شعر. فهي لا تكتفي بأن تلحم الذات بلباب الأشياء، وذلك عبر الكشف المفضي إلى الصميم، بل إنها تجلب محتوى الذات الداخلي إلى ساحة الشعور الذي يعي حقيقة الروح بوصفها لب الوجود كله. كما أن قصيدة "الجسر" حصراً هي نص شعري من شأنه أن يشرح شعور الانسان الصوفي الذي بلغ إلى نهاية السكينة و الصفاء بفضل الرؤيا المباغتة التي مكنت الشاعر من الاتصال بروح الكون أو بسره المستور.

أما الشاعر الانجليزي وليم بليك فشديد الشبه بالصوفيين العرب، وذلك لأنه، مثل ابن عربي، يمنح الخيال رتبة عالية جداً، بل يراه من حيث هو الحاسة السادسة في النفس البشرية. ويؤمن ذلك الرجل بأن الالهام هو كشف الأسرار المكتومة عن الأبصار. وهذا اعتقاد صوفي لايخفى. ثم إنه يزدري المنطق والذهن والعلم والعلماء، ولا سيما نيوتن، شأنه في ذلك شأن جل الصوفيين الذين أكدوا مراراً على أن العقل لا يفضي إلى أي مكان يمكن لنا أن نعول عليه. ولهذا، فإن فحوى الوجود

لا يتيسر فضه إلا بواسطة الخيال الشديد الشبه بالكشف الصوفي القادر على التحرش بكل غموض أو انبهام، والتناوش معه ابتغاء تحصيل الكثير من مدخراته المكنوزة في جوفه السحيق.

وقد تابعه لورنس في الكثير من سماته الكبرى. ولهذا، فإن صلته بالصوفية شديدة النصوع، وذلك بسبب اعتقاده بوجود حشد من المستورات ينتشر في هذا العالم، بل يغلغل في أعماق الكون، ولا سيما الحب الذي رأى فيه مستورا ينتسب إلى الظلام أكثر مما ينتسب إلى النور. كما يؤكد لورنس على أن قيمتك يحددها مدى اهتمامك بالغموض المحيط بك إحاطة الماء بجزيرة في البحر. وهو يرى الغموض بوصفه "الشيء في ذاته" الذي أكد إمانويل كانت على أنه يند عن قدرة الذهن على الاستيعاء، تماما كما يعتقد الصوفيون. و لهذا، فإن الحياة في نظره لا تعرف بتاتاً، و لكنها تحدس فقط، أي لا يجوز الاقتراب منها بواسطة العقل أو الفهم، بل بواسطة الوجدان والاستبصار حصراً. ثم إن اهتمامه بالطبيعة، ولا سيما بالزهور و الطيور، هو جهد ذو جوهر صوفي، وذلك لأنه يتهجس لها، أو يتحرش بها، كما لو أنها مستودع أسرار وألغاز تحتاج إلى تفسير أو تأويل. و مثلما نجا وردزورث من أحابيل التقدم المادي، فقد نجا لورنس من عالم الآلات الذي اعتقد بأنه رمّد ميل الإنسان إلى الحب، و كذلك إلى الاتصال في العمق مع أخيه الإنسان.

ولست أحسبني أجافي السداد إذا ما صرّحت بأن الريازة اللانفعية هي أقدر أصناف الفن على احتقاب الفحوى الصوفي الأصيل، وهو المحجوب عن بصائر المحجوبين. فهي لا تكتفي بمصالحة الوجود والعدم (المادة و الفراغ) حين تدمجهما في بنية واحدة، و ذلك وفقا لعادة الصوفيين الرامية إلى صلح الأضداد، بل إنها لتخبئ الكثير من الأسرار

التي لا يفسرها إلاّ الموهوبون. ويتجسد الكثير من هذه الأسرار في القبة والمئذنة والعمود، بل حتى النوافذ قد تكون ذات دلالات استسرارية. ولدى دراسة الريازة اللانفعية ينبغي الاهتمام بميلها إلى التغلق على داخلها، وذلك مثل شخصية الانسان المتصوف حين ينضج، أو حين يتكتم على سره الصوفي المقدس.

وعندي أن كل شوق أو حنين إلى غائب نفيس، و لا سيما تلفت القلب، على حد عبارة الشريف الرضي، هو شكل من أشكال الصوفية، بل هو واحد من أجود أشكالها وأنقاها. وههنا تتبدى علاقة الفن بالصوفية من حيث هي نشاط يبذله الوجدان النبيل بالدرجة الأولى. وعندئذ تتجلى اللغة الداخلية على خير وجه ممكن ، فتجيء كما لو أنها شعر، أو صلح (أو برزخ يتوسط) بين الشعر و النثر. و هذا يعني أنها لغة أدب بامتياز.

فلئن كانت اللغة الخارجية هي لغة العلم و الخبرة الموضوعية، فإن اللغة الداخلية هي اللغة الحقيقية لكل أدب عظيم. وحين تجيء لغة النص الأدبي من الداخل بأصالة، فإن المرء يشعر بأن ثمة قرابة حميمة بين الكاتب وبين الكلمة التي يكتبها، بل بأن الكلمة لم تعد صوتاً ينطق، ولكنها صارت فلذة افتلذت من روح الكاتب بالضبط.

ولعل سر نجاح دستويفسكي أن يكون مجيء شخصياته من صلب الداخل أو من صميم الوجدان. ويصح الرأي نفسه على دكنز، ولا سيما على الشطر الناجح من رواياته الكثيرة. ثم إن أهم ما في أمره أنه مصعوق لأن العالم مصنوع من القمامة، أعني من النتن أو العفن الذي يفرزه الشر. ولهذين السببين، داخلية شخصياته وشدة تحسسه للشقاء البشري، صار دكنز أعظم روائي في اللغة الإنكليزية. وقد يحالفني

السداد إذا ما ذهبت إلى أن شخصيات لورنس، أو بعضها، قد خرجت من جوف السريرة تماماً، وأن أسلوبه قد افتلذ من صميم الروح. ولهذا، تمكن ذلك الكاتب النادر من أن يصير مرموقاً على مدى العالم بأسره، طوال جيلين أو أكثر.

* * *

أما القاسم المشترك بين الصوفي والفنان، ولا سيما الشاعر، فهو أن كليهما أثيري مرهف، يفترع الرؤى ويتمتع بقوة الحساسية وشدة عرامها. وبسبب هذا النزوع الى الرؤى دخل الغموض الى الشعر وكذلك الى النصوص الصوفية، فكتب الحلاج "الطواسين" باسلوب لا يسمح بقراءتها دون تأويل، كما كتب النفري "المواقف" و"المخاطبات" مشوبين بالكثير من الغموض. وفي الحق أن النصوص الصوفية الغامضة اكثر من أن تحصى.

ثم أن أيا من الاثنين، أقصد الشاعر والصوفي، لا يطيق هذا العراء الشامل المنداح، وهو ما يتضمن خلو الحياة من الغاية والمعنى، بل حتى من أي انتماء مقنع. ولئن وجد للحياة غاية فهي مادية أو عملية وحسب. والروح لا يقنعه المادي ولا العملي، حتى وان كان من فصيلة مجزية. واذا ما اكتفى الروح بالمادة، فلابد لنسيج العيش من أن يهترىء أو يخسر رونقه وبهاءه، ولابد للانسان من أن يختزل أو يتسفل في الوقت نفسه. ولهذا، كان أمام الروح أن يختار بين مكابدة المسغبة الذاتية وافتحالها الدائم وبين النزوع صوب ما يفارق التجربة ويعلو فوقها، أوصار لابد من الاتصال بما هو غريب عن المياومة الشبيهة بتناول الكفاف بدلا مما يشبع ويملأ، أي صار لابد من فن وأدب وتصوف. وحين يتوخى الروح أن يختار المفارق و المتعالي، فإنه يكون

قد عمد الى تزويد الحياة بما يلزمها أو ينقصها، أو قل بدأ باستحضار الغائب الذي لا استغناءعنه اذا ما أريد للروح ألا يتخثر أو يتشيأ. ولعل من شأن هذا النقص وتوفيته أن يؤلفا واحدة من المثنويات الكبرى التي تنسج قماشه الحياة البشرية.

ناصع، إذن، أن أفعال السمو الثلاثة هذه، أعني الفن والأدب والصوفية، تجيء لتكون بمثابة أعواض أو بدائل عما يحايث الحياة من ابتسار أو نقص لابد من تغطيته، وذلك لأنه عورة شديدة القدرة على ترميد الحياة أو تسفيلها. ولأنها من ابتكار الرعش الوجداني، أو من سلالة الزكانة و البصيرة، فانها خروج على كل منطق أو تفكير يتذهن أو يصدم الحجة بالحجة. وهذا يعني أنها أنشطة بغير روائز نروزها بها، وليس لها أية معايير راسخة وصالحة للتطبيق في كل زمان ومكان. ولهذا، فان على كل نظرية في الأدب أن تسلم بنسبية المعيار، أو أن تترك أمره لحساسية الناقد أو لذائقته الخاصة، ولا سيما اذا كان خبيرا أو من الناضجين.

والآن، أشعر بأنني قد وضحت الصلة القائمة بين الصوفية من جهة، وبين الفنون والآداب من جهة ثانية. ولهذا، صار لزاماً علي أن أتوقف، وأن أترك البقية لفطنة القارئ، إذا كان معنياً بهذا الأمر الذي لا يخلو من صعوبات تكتنفه من جميع نواحيه.

*   *   *

ما هي الصوفية

ليس من قبيل الصدفة أن يكون هنالك تصوف في جميع الأزمنة التاريخية سواء في الشرق أو في الغرب. فالصوفية إذن ظاهرة عالمية شاملة، وشأنها شأن جميع الظواهر العالمية، كالدين والفن والحرب، فإنها تلفت انتباه العقل وتستثير فضوله وتحثه على إدراك فحواها وما يندرج فيها من مفاهيم. فلم يتشبث بها الناس إلى هذا الحد لو لم تكن بمثابة استجابة لحاجاتهم الجوانية العميقة.

وقد لا يخفى على أي متتبع لهذه الظاهرة أنها متعددة الأوجه، أعني أن من العسير أن يجد لها الباحث تعريفا واحداً يشمل جوانبها المتباينة. فقد صرح ابن عجيبة الحسني في مقدمته لكتاب "إيقاظ الهمم" بأن للتصوف ألفي حد أو تعريف ترجع كلها إلى صدق التوجه نحو الله، بل صرح الكاتب نفسه بأن كل صدق في الطلب هو من فصيلة التصوف. وهذا الأمر من شأنه أن يؤسس للصوفية أساسا أخلاقيا ذاتيا فلا تعود مقصورة على التعامل مع غموض الأشياء والحرن الذي يأهلها فيجعلها تأبى كل تفسير.

ومما هو شديد الأهمية أن ينتبه الباحث إلى التباين الشديد بين تياراتها وأعلامها، فمدرسة بغداد تختلف بعض الشيء عن المدرسة الأندلسية التي تعنى كثيراً بمقولة وحدة الوجود. ولئن كان المحاسبي والغزالي أخلاقيين على نحو متميز، وكانت رابعة العدوية عاشقة عشقا روحيا بكل وضوح، فإن النفري شاعري الهوى والأسلوب إلى حد لم يؤلف من قبل. أما الحلاج المتأثر بالثقافة الهندية فتجريدي إلى حد

متطرف، فضلا عن أنه قلق ومضطرب حتى مخ العظام. ولعله أن يكون المؤسس الأول للشخصية الإشكالية أو المتوترة في الثقافة العربية. فلقد تعرض صوفيون إشكاليون آخرون لاضطهاد السلطة بسبب تطرفهم في مخالفة السائد ورفضهم للمألوف. وكان مصير السهروردي الحلبي الذي لاقى حتفه في السجن وهو في أوج العمر مثل مصير الحلاج تماما. أما ابن سبعين فقد انتحر، وقيل اغتيل.

إذن، ثمة من التباين بين الصوفيين ما لا يسمح للظاهرة الصوفية بأن تكون أحادية النسيج أو متجانسة الماهية، بل إن فيها من الاختلاف بقدر ما فيها من الانسجام أو الاتفاق، إن لم يكن أكثر. ولكن البحث الراهن لا يتسع للخوض في هذه الموضوعة الشديدة الأهمية والتي تحتاج إلى دراسة مستقلة وكبيرة الحجم.

* * *

وقد يحالفني السداد إذا ما رأيت بأن الصوفية نتاج لرغبة النفس في السفور والتجلي للعيان أو في الخروج من الزمان الى حيث لا دمامة ولا رضوض ولا كدمات، وإنما وسن حريري يشبه الثمالة أو الاسترخاء الهادئ المريح. فالصوفية لا تدير ظهرها لشيء بقدر ما تدير ظهرها للتاريخ والسياسة والصراع والتوترات الاجتماعية والمعيشية.

لهذا، فإن أشعار الصوفيين، وهي جيدة في كثير من الأحيان ،تظهر فيها أخيولة متواترة مؤداها أن ليلى قد أسفرت عن وجهها فظهر الصبح جليا للعيان. وربما جاز الظن بأن هذه الأخيولة هي التعبير الرمزي عن جنوح النفس إلى السفور والمجيء من التواري إلى الجهرة المرئية بالعين. وليس هذا الجنوح صوراً أو أشكالاً فنية فقط، بل هو حياة جوانية موارة بالذاتي أو بالداخلي. فأهل التصوف حساسون تجاه كل ما هو سري وكل ما هو ذوقي أيضا. ففي عرفهم أن "الأسرار أذواق". وفي مذهب ابن عربي أن "علوم الأكابر ذوقية".

وفي الحق أن ليلى رمز كبير من رموز التصوف. فمما هو لافت للانتباه أن ابن عربي قد أعلن نفسه بوصفه أمين (سكرتير) ليلى. والجدير بالتنويه أن هيغل، الفيلسوف الألماني المشهور، قد أعلن عن نفسه فيما بعد بوصفه سكرتير المطلق.ولا أحسب أن هنالك فرقاً كبيراً بين مطلق هيغل وليلى الصوفية. (أعلن ابن عربي عن نفسه أنه خاتم الأولياء، وأعلن هيغل عن نفسه أنه خاتم الفلاسفة. وهنالك الكثير مما هو مشترك بين ابن عربي وهيغل).

ويبدو أن ليلى عند الصوفيين هي سر الكون وروح الحياة كلها، بل هي رمز لكل ما هو سري أو مكنون. وقد يجوز الادعاء بأن ليلى عندهم هي سر الأسرار، أو لعلها رغبتهم في أن يكون لهذا الكون سر يتعبدون له ويهتمون به ويلاحظونه وهو يرخم في جوف الأشياء، ولا يراه إلا المختارون. ولهذا فقد ميزت الصوفية بين أهل البرهان وأهل العرفان، إذ الصنف الأول منطقي والثاني حدسي أو صوفي. كما أكدوا أيما تأكيد على أن السر أو الروح لا يبزغ إلا في برهة الكشف الذي هو فوق الإلهام ولكن دون الوحي المنزل من السماء، كما أكدوا على أن الإنسان باطن لا يرى بالعين المجردة، ولا بالقياس والبرهان، وإنما تعرفه الزكانة ذات الماهية الحدسية وحدها. إن ما يظهر من الإنسان هو لحاؤه فقط، أما باطنه فهو سر مكنون لا يجوز أن يهتك بتاتا. وما من قوة تملك أن تتعامل مع الأسرار سوى قوة الكشف وحدها. ومما يلفت الانتباه في هذا الموضع أن فلسفة امانول كانت الفيلسوف الألماني المعروف مبنية على مبدأ أهل التصوف القائل بأن للشيء ظاهراً يعرف وباطناً لا يعرف. وكما ذهب الصوفيون إلى أن للعقل حدوداً لا يملك أن يتجاوزها بتاتا، كذلك ذهب كانت هذا المذهب، بل انهمك أيما انهماك بغية تثبيت حدود العقل والكشف عنها.

* * *

ولما كانت الصوفية ميلا إلى الاسترخاء المريح فإنها تشبه الطفولة التي تبتغي العيش في قلب الأبدية الساكنة، حيث لا زمان ولا ضرورة ولا قسر، وإنما هدأة هانئة قارّة أو مستتبة على نحو سرمدي. فمع أن أهل التصوف متوترون في الغالب، فإنهم لا يخفون ميلهم إلى خدر من شأنه أن ينأى بالروح عن كل توتر وأن يخلق فيها شعوراً بالدفء والاسترخاء اللذيذين. ولكن وحده الوجدان المرهف هو الذي يملك أن يفرز هذا الشعور اللطيف.

وبما أن الصوفية تبحث عن سكينة واسترخاء، فإنها تذهب إلى وجوب الاقتراب من الله، لا بوصفه السؤدد والجبروت، وإنما من حيث هو لطف ومحبة وجمال. ولهذا فقد ميزوا بين صفات الجلال وصفات الجمال. أما صفات الجلال فقبض، وأما صفات الجمال فبسط. والفرق بين الشيئيين شاسع منداح. ولكن من شأنه أن يؤكد ما فحواه أن الصوفية قد بنيت على مثنوية (أو على مثنويات) لا تخفى .

وعلى أية حال فإن الصوفية ترى الإنسان حنيناً وتوقاناً منهوماً إلى ما يتأبى على التحديد. وبهذا فإنها تتبدى بوصفها شعوراً بالسر وفتون المجهول وندائه الصادق الحميم. فهي محاولة تبذل لكي يتوسط العمق الروحي بين غياب الله وحضوره. ولذا فإنها تنبثق من الخبرة "بصفات القلب" على حد عبارة الغزالي الذي عدّ القلب "سراً من أسرار الله ولطيفة من لطائفه". ثم قال بأن كشف الغطاء عن ذلك السر من علم المكاشفة، وهو مضنون به، بل لا رخصة في ذكره.

وما دامت الصوفية تنبثق من الفؤاد وليس من الذهن فإنها تجربة بداهة أو خبرة حدسية بصميم الروح من شأنها أن تربط الكمال بنسق علوي أو رفيع. إنها نداء الأقاصي والنائيات، بل نداء اللانهاية أو محاولة للالتقاء بالعلو نفسه أو بالتعالي المجيد. وهذا يعني أن الصوفي

كائن يمارس الحقائق الروحية الأصلية، كما أن له خبرة بتلك السمات التي من شأنها أن تجعل الوجود البشري تجربة تستحق أن تعاش.

وبالرعشة الصوفية يغدو العالم إخائياً بدلا من كونه عدائياً أو مأهولاً بالشرور التي تحيله إلى بيداء قاحلة لا يتراءى فيها شيء سوى السراب. ولهذا يجوز القول بأنها شاحذ يشحذ الوجدان ويحرض الروح على التطلع نحو الحضرة الماورائية العالية. وبهذا التطلع تتمكن الصوفية من إضفاء المعنى والغاية على الوجود البشري الذي لن تكون له أية غاية ما لم يخلقها الناس. وهذا يعني أن واحداً من أبرز أهداف الصوفية هو إنقاذ عذوبة الحياة وجعلها تجربة تستحق أن تعاش، كما يعني أن الإنسان يتصوف لكي لا يتشيأ، أي لكي لا تتحول الروح إلى شيء بين الأشياء، أو لكي لا يتخثر ويترمد فيستحيل الإنسان إلى حياة جسدية خالصة.

ولكي يعيش الصوفي حياة روحية على الأصالة فإنه يعمد إلى الشعر والغناء والرقص والموسيقى. والرقص عندهم كالخمرة لا هدف له إلا تسريح النفس أو فكها من إسارها الخانق. وذلك لأنه تحرير من ربقة المألوف والعادي والرتيب، أو خروج من ضيق التجربة إلى رحابة الغرابة والانطلاق في اللا محدود نفسه. ويتم ذلك بعد الإزاحة والإدغام والعبث بالصور والأخيلة الشديدة الغموض. ويعرف هذا جيداً من قرأ "الفتوحات المكية" كلها. لأن في ذلك الكتاب تظهر الصور كما لو أنها قد انبجست من خيال جموح ومنفتح على جميع الاتجاهات.

فالصوفية، إذن، محاولة لدرء الترمد عن الذات. وربما جاز الزعم بأن هذا العامل هو الذي جعل الناس يتشبثون بها إلى هذا الحد البعيد. فبما أنها تتفطن للأسرار على الدوام، وبما أنها شديدة الاعتناء بالحب الصادق الحميم والراغب في الاتحاد بالكون والذوبان فيه،فإنها تملك أن تعزز الإنسان أو عالمه الداخلي وأن تصونه من التحول إلى خلاء بلا

أي محتوى. وهذه وظيفة جلى لا تقل أهمية وفاعلية عن وظيفة الفنون والآداب. ولقد عرف الجنيد التصوف بأنه "الخروج من ضيق الرسوم الزمانية إلى سعة فناء السرمدية". وهذا يعني السيولة أو الخروج من الحصار. وكل سيولة تجدد، وكل تجدد صيانة ونجاة من التخثر والجمود.

وفي الحق أن فنون الصوفيين، ولا سيما الرقص والغناء، هي فنون ربيعية تنتمي إلى النضارة والبكارة والاخضلال. ومن شأن هذه الحقيقة أن توحي للباحث بأن صيانة الذات من الهرم والسأم هي واحدة من أبرز أهداف الصوفية. فمن المعلوم أنه لا يرقص ولا يغني إلا الشباب. والصوفية تبتغي أن تظل الدنيا شابة إلى الأبد. ولهذا ،فإنك ترى الصوفيين متفائلين، في الغالب الأعم.

*　　*　　*

وقد بلغت اللغة الصوفية ذروتها في كتابات النفري، ولا سيما في كتاب"المواقف" الذي جعل النثر الفني يرقى إلى مستوى الشعر. فكان الرجل بمثابة متنبي النثر الذي عاصر متنبي الشعر وساواه في الأهمية والجودة وحسن إدارة اللغة. فلعل من الواضح أن النفري قد كان رائداً يرود واقعاً علويا لا حياة للروح على الأصالة إلا فيه ، أو بواسطته وحده. فهو يكتب ما يشبه أن يكون ملحمة تجري في داخل الوجدان حصراً، إذ إن الرجل يأنف من العالم المادي ويستنكف عن مشايعته، كما أنه يمقت كل شيء مجسد أو ينزع إلى التجسد. إنه ثورة روحية على المادية، بل على المادة بوجه عام. ما أحوجنا اليوم إلى ثورة من هذا القبيل تملك أن تحد من تفشي هذه الوثنية الجديدة التي تعبد السلعة والاستهلاك.

وبفضل هذه المهمة الجليلة، مهمة ارتياد العلو، جاء أسلوب النفري مهيباً وقوراً يأهله روح نبيل جليل. وأهم ما يميز هذا الأسلوب أنه ينبثق من طاقة حدسية تنبع من الأعماق السرية للنفس. وللحق أن كل ما هو أصلي إنما ينبع من أصول حدسية ذوقية يتعذر إدراكها بواسطة

المفاهيم والتصورات الذهنية. وبفضل هذا العرام الاستبصاري استطاع الرجل أن يحيل اللغة المنثورة، لا إلى شعر وحسب، بل إلى أثير قبل كل شيء. ولئن لم تكن كتابة النفري شعراً صرفا فإنها في برهة الوساطة بين الشعر والنثر، لأنها توفق بين هذين الشيئين على نحو مدهش.

ولهذا فإن في ميسور المرء أن يشير إلى أن تراث النفري الصغير الكمية هو أحسن محاولة بذلتها اللغة العربية كي تجعل النص النثري نصا أدبيا يصلح أن يكون برسم الذائقة والمتعة الفنية، وذلك بفضل خيال الكاتب الذي هو جهد اخترافي شديد القدرة على اختراط شوط قلما يبذه أي شوط آخر. فالرجل منهمك بإنشاء نص صوفي شاعري يهدف إلى أن يكون نصا مقدسا عاليا من شأنه أن يسرد العلاقة الراسخة والقادرة على أن تنفي كل فصال وهجران، فلعل في ميسور المرء أن يلخص غاية النفري بأن المختارين متصلون بالماوراء، وهم يظلون على هذه الحال ما داموا ملتزمين بمبدأ التنــــزيه الذي هو مبدأ رفض المادة، وهي التي تلوث نقاء الروح وطهرها وتحول بينها وبين الاتصال بالعاليات. فمما هو ناصع، إذن، أن النفري ثورة الروح على المادة ونفورها منها واستنكافها عنها.

وينبع النفري من التضاد أو من المثنويات التي تؤلف نسيج الوجود. وأبرز المثنويات في تراث النفري هي مثنوية "الله والسوى" أو مثنوية الروح والمادة، وهي التي تشدد على الفرق السرمدي المطلق الذي يفصل بين الخالق وبين مخلوقاته، وهذا موقف إسلامي دون أدنى ريب. وبسبب اهتمامه بهذه المثنوية فقد تكررت في تراثه هذه الآية القرآنية "ليس كمثله شيء"، أي إن السوى لا يشبه الله بتاتاً.

وهنالك عدد من المثنويات الأخرى كبير جدا: الرؤيا والحجاب، الفرق والجمع، الظاهر والباطن، النطق والصمت، الليل والنهار، الحياة

والموت، المعرفة والجهل، القرب والبعد، الحضور والغياب. فتراه مثلا يقول في الموقف الثاني والستين: " لا معلوم إلا الجهل".

ومما هو جدير بالتنويه أن كلمة "النار" تتواتر عدداً من المرات كبيراً ولافتا للانتباه. ففي كتاب "المواقف" وهو كتيب صغير، ذكرت النار إحدى وخمسين مرة على الأقل. وهذه حقيقة لا تخلو من دلالة، ولا سيما إذا تذكر المرء أن الزردشتية، التي ما زالت حية حتى اليوم، قد كانت تقدس النار وتعبدها. وإذا ما علمت أن النفري لم يذكر في كتابيه أي حديث نبوي بتاتا، كما أنه لم يقبس من القرآن الكريم سوى الآية الآنفة الذكر وحدها، فلا بد لك من أن تتساءل عن سر هذا الأمر المريب. ومما هو معلوم أن الاهتمام بالمثنويات إلى حد الاسراف هو خصيصة من خصائص المانوية، التي كانت لا تزال حية في القرن العاشر الميلادي، الذي هو قرن النفري.

ولعل أهم ما يرمي إليه ذلك الكاتب الصوفي هو تجاوز الأضداد والبلوغ إلى ما وراءها. ولا يتحقق هذا المطلب إلا بالرؤيا وحدها. فالرؤيا هي التي تبلغ إلى ما وراء الأضداد، وذلك لأنها تنبع من وجد باللامتناهي، أو من حنين سري يبتغي التجاوز والوصول إلى حيث لا زمان ولا مكان، أو إلى (حيث لا حيث)، على حد عبارة ابن الفارض. ولكن الرؤيا إنجاز لا يقوى عليه إلا الأقوياء بل لا يقوى عليه إلا ذلك الفرد الفريد الذي لا يرضيه القليل. ففي عقيدة النفري أن "مأواك رضاك". وفقا لما جاء في الموقف الثاني والأربعين.

فما معنى النظر إلى الكون بوصفه وحدة أضداد؟ معناه أن الكون أو الوجود بنية محتدمة متوترة ومتصارعة. وما دام الأمر كذلك، فلا بد من الفرار إلى الما وراء بعد مغادرة المادة. وما معنى الذهاب إلى ما وراء الأضداد؟ معناه الاستنكاف عن الشر والتخلص من كل نقض وصراع. فالصوفية في لبابها نزعة تبتغي صلح الأضداد أو البلوغ إلى

ما بعدها. وآخر أهداف الصوفي هو السلام والوئام والتجانس والقضاء على كل خلاف واحتدام. ومما هو معلوم أن السلام هو الله نفسه. وأن السلم سمة من سمات الجنة. فهو لا يرى الآخر الجوهري المطلق إلا من حيث هو الكائن الذي لا تحده الحدود ولا تقيده القيود. ولكن هذا الآخر الذي ليس كمثله شيء يحتل الفسحة التي تتلاشى فيها الأضداد ويمحي الصراع وتنطفئ جميع التوترات والنيران، ويتم البلوغ إلى سلام فردوسي جليل.

وعلى أيه حال فإن الرؤيا هي وحدها التي تملك أن تتجاوز الأضداد لتبلغ إلى فسحة السكينة حيث ينداح المشهد الأثير الاحتفالي أو الاستسراري. ولهذا كانت الرؤيا مقولة شديدة الأهمية في مذهب النفري. بل لعلها أن تكون المقولة المركزية أو المحورية في المنهج كله. وهو يصرح جهراً بأنها سمة من سمات الروح. يقول: "الروح والرؤيا إلفان مؤتلفان". كما أنه يبرهن على أن الرؤيا هي التي تتجاوز الأضداد بقوله: "من رآني جاز النطق والصمت". وكذلك بقوله: "إذا بدوت لك فلا غنى ولا فقر." وله أقوال كثيرة بهذا الخصوص لعل أهمها هذا القول: "لا تستظل بالمفازة، فما في رؤيتي إضحاء ولا ظل". وكذلك هذا: "من لم يرني فلا علمه نفع ولا جهله ارتفع". وأخيراً هذا: "الرؤية باب الحضرة".

* * *

ومما هو معلوم أن التراث الصوفي من الفخامة بحيث لا يحاط به بتاتا. بل قد لا تتيسر الإحاطة حتى بتراث كاتب واحد مثل الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي، الذي بلغ التصوف معه ذروة نموه وتطوره عبر الزمان. فكتاب "الفتوحات المكية" وحده يتألف من مليونين وربع المليون من الكلمات على وجه التقريب. وتتأتى أهمية هذا السفر الموسوعي الخالد من أنه أول كتاب في التاريخ البشري يؤسس لمذهب إنساني يرى

الإنسان تاج التطور وغاية المادة. يقول في الجزء الثاني من "الفتوحات": "الإنسان هو العين المقصودة". ويقول في المصدر نفسه: "الإنسان هو الكلمة الجامعة". ولعل هذا المقبوس الصغير أن يلخص مذهب ابن عربي كله: "وأما من خرج من سجن الزمان وفكت القيود عن نظره فإنه يرى وجوداً واحداً متجلياً بلا بداية إلى غير نهاية، بلا قيد زماني أو مكاني وموجوداته حاضرة لديه. هو عين الموجودات الاعتبارية الخيالية العارضة له بحسب المدارك لا غير. فتوحدت الكثرة بهذه الوحدة الحقيقية"، وصح قولنا: "ما ظهر عن الواحد إلا الواحد".

بيد أن الكتاب الصوفيين الذين أتوا بعد الشيخ الأكبر لا يقلون عنه جودة، أي من الناحية الكيفية، ولا سيما ابن سبعين والجيلي وابن عجيبة الحسنى. ولا مبالغة في الزعم بأن ابن سبعين رجل نادر جداً، فهو صاحب شعار قوي وثوري: "اكفروا بحقيقة عصركم". أما حقيقة ذلك العصر، بل كل عصر ،فهي المال والاستبداد، أو التحالف الدائم بين المال والسلاح. وكان الجيلي المتتلمذ على الثقافة الهندية برهة راقية في تاريخ التصوف العربي، فقد استطاع أن يطور فكرة "الإنسان الكامل" التي رسخها ابن عربي والتي شوهها نيتشه بعد ذلك بمقولة الإنسان المتفوق أو السوبر مان، وذلك في كتاب جيد عنوانه" الإنسان الكامل". وبذلك فقد برهن الجيلي على أن نزعة الكمال هي واحدة من أبرز غايات الصوفية.

ولقد ترك ابن عجيبة الحسنى (١٧٤٧ -١٨٠٩/١١٦٠ -١٢٢٤) كتاباً ممتازاً عنوانه "إيقاظ الهمم في شرح الحكم"، وهو الذي خصصه لشرح حكم ابن عطاء الله السكندري. وفي الحق أنه كتاب نفيس ونادر النظير، إذ استطاع صاحبه أن يقرأ الحكم قراءة من شأنها أن تتوسط بين الشعر والفلسفة. وخرج منها بمشاعر وأذواق وأفكار هي في ذروة الرقي والسمو. فأكد مثلا على أن "الكرامة العظمى هي المعرفة"، وأن "الكائنات تكثيف للسر اللطيف"، وأن غايتك المثلى هي تحريرك من رق

نفسك وكمائنها التي تنصبها لإيقاعك في النكبات. (وهذا هو اللاشعور بالضبط). ولا تتحقق هذه الغاية إلا بسعيك من أجل حيازة الحقيقة التي هي "بيت الحضرة". ومما هو مثير للدهشة حقا أن يظهر في العالم العربي كتاب متميز من هذا النوع في القرن الثامن عشر الميلادي، يوم بلغت الثقافة العربية أدنى مستوى من مستويات انحطاطها. ولكن هذا الكتاب برهان حاسم على أن ناموس الاستثناء يعمل في كل زمان ومكان.

* * *

لست أزعم أنني شرحت الصوفية عبر هذه العجالة، أو هذا العدد الطفيف من الصفحات. ولكنني أظن أن مقالي هذا يتآزر مع سواه من المقالات التي كتبتها عن الصوفية ليذكر الباحثين بأن ثمة في اللغة العربية تراثاً صوفياً شديد الفخامة، ولهذا فإنه يستحق العناية والاهتمام، بل يستحق أن يتخصص فيه المرء ويكرس له شطراً كبيراً من عمره وجهده.

* * *

الفهرس

الطبعة الأولى / ٢٠١١م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة



www.syrbook.gov.sy
مطابع وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١١م

سعر النسخة ؟؟؟؟ل.س أو ما يعادلها